

51 302

1-41 H:4 PC

1994 APR 0 6

390

1-41



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1994/I-2

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

ZÁDOR ANNÁNAK KILENCVENEDIK SZÜLETÉSNAPIJÁRA

ANNAE ZÁDOR DIEM NATALEM NONAGESIMUM CELEBRANTI

## TARTALOMJEGYZÉK

MOJZER MIKLÓS:	Zádor Anna köszöntése . . . . .	1
	TABULA GRATULATORIA . . . . .	2
	ZÁDOR ANNA irodalmi munkássága 1984–1993 . . . . .	3
TÓTH MELINDA:	A pécsi székesegyház márványkapuja . . . . .	5
BODNÁR SZILVIA:	Koronázási jelvények. Néhány Dürer-rajz másolatairól . . . . .	13
URBACH ZSUZSA:	Adalékok Miksa császár portré-ikonográfiájához . . . . .	19
R. VÁRKONYI ÁGNES:	Látvány és gondolat. Zrínyi Syrena-kötetének természetsimbólumaihoz . . . . .	27
GERSZI TERÉZ:	Idősebb Jan Brueghel egy elveszett Tivoli-ábrázolásának rekonstrukciója . . . . .	35
CZÉRE ANDREA:	Egy újabban felbukkant kép az Esterházy-gyűjteményből . . . . .	41
MRAVIK LÁSZLÓ:	A gróf Brunsvik család gyűjteményei . . . . .	45
SÜMEGI GYÖRGY:	Göböl Gáspár (1745–1818), a művészetpártoló . . . . .	51
G. GYÖRFFY KATALIN:	A veszprémi Szentháromság-émlék. Felvételek egy mű sorsával kapcsolatban . . . . .	57
SISA JÓZSEF:	A bicskei Batthyány-kastély és Hild János . . . . .	65
GONDA ZSUZSA:	Paris sapkája avagy Joseph Bergler kudarca Goethe 1799-es képzőművészeti pályázatán . . . . .	71
DORA WIEBENSON:	English Observations on the Park at Versailles (Angol megfigyelések a versailles-i parkról) . . . . .	77
MAROS DONKA:	„Kivánnáke, akarják e' hogy a' klenodiumokat tartó vasas láda fel nyitasson...” Adalékok a 18. századi efemer műfajokhoz . . . . .	83
PRÉKOPA ÁGNES:	„Kimérve a megmérhetlen időt...” Klasszicista órák — antik eredetű motívumok . . . . .	89
SZILÁGYI ANDRÁS:	Egy főúri műgyűjtemény metamorfózisa a 19. században . . . . .	95
ASKERCZ ÉVA:	Id. Storno Ferenc asztaldísz-terve Lipót főherceg számára (1858) . . . . .	101
WINKLER GÁBOR:	Handler Nándor soproni építész vázlatkönyve . . . . .	109



# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XLIII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



# TARTALOMJEGYÉK ÉS MUTATÓK

## A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1994. ÉVI KÖTETÉHEZ

Askercz Eva: Id. Storno Ferenc asztaldísz-terve Lipót főherceg számára (1858).....	101-107
Acs Pál: Ferenczy Béni Bartók-érmének ötlete. Pethe László (1907-1982) műgyűjtő emlékei Ferenczy Béniről.....	263-268
Basics Beatrix: Magyarok Kelet és Nyugat között – Nemzeti legendák és jelképek. A Néprajzi Múzeum kiállítása, 1994.....	304-310
Bernáth Mária: A szelíd „fauve”. Rippl-Rónai József pöttyös képeinek stílusáról.....	165-171
Bodnár Szilvia: Koronázási jelvények. Néhány Dürer-rajz másolatairól.....	13-18
Czére Andrea: Egy újabban felbukkant kép az Esterházy-gyűjteményből.....	41-44
Csernitzky Mária: Jablonczai Pethes János búcsúja... KissBálint festményének történeti háttere.....	137-142
Forgács Eva: „Sachlich” realizmusok.....	199-204
Gerszi Teréz: Idősebb Jan Brueghel egy elveszett Tivoli-ábrázolásának rekonstrukciója.....	35-39
Gonda Zsuzsa: Paris sapkája avagy Joseph Bergler kudarca Goethe 1799-es képzőművészeti pályázatán.....	71-75
G. Györfly Katalin: A veszprémi Szentháromság-émlék. Felvételek egy mű sorsával kapcsolatban.....	57-63
Imre Györgyi: A kivonultság világai – Lotz Károly: Alkony.....	143-148
Kemény Mária: Az Akadémia bérházának sorsa.....	129-132
Kerny Terézia: A Szent László-évforduló 1993-ban megjelent irodalma.....	297-302
Király Erzsébet: „Az álnok tükör”. Lyka Károly önarcképéről.....	149-153
Johanna Kolbe: Tobias Kärbling und Henriette Kärbling-Pacher. Leben und Werk einer Pester Malerfamilie im Vormärz und Biedermeier. Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München. 40. München 1992. 179 oldal, 6 színes és 27 fekete-fehér tábla. Ism. Cennerné Wilhelmb Gizella.....	302-304
Komárik Dénes: A budavári Nagyboldogasszony-templom homlokzatának kiépítési terve az 1850-es években.....	119-127
Kovalovszky Márta: A székesfehérvári Vörösmarty-szobor.....	133-136
Kovács Eva „Herman Rousseau ötövmester (1360k.-1423 után) és a Valois udvartartások luxusmechanizmusa” című doktori értekezésének vitája.....	315-319
Kovács Péter: Csontváry mint ürgy. Adalék a kultúrpolitika változásainak mechanizmusához.....	189-190
Lóvei Pál: Adolf Hildebrand iszkszentgyörgyi fürdőterve.....	173-178
Maros Donka: „Kivánnýáke, akarják e’ hogy a’ klenodiumokat tartó vasas láda fel nyitasson...” Adalékok a 18. századi efemer műfajokhoz.....	83-87
Mojzer Anna: 17. századi goai elefántcsontszobrok az Iparművészeti Múzeumban.....	247-256
Mojzer Miklós: Zádor Anna köszöntése.....	1-2
Mojzer Miklós: A budapesti Szépművészeti Múzeum rekonstrukciója és bővítése.....	217-229
Mravik László: A gróf Brunszvik család gyűjteményei.....	45-49
Mucsi András: Dévényi Iván, az esztergomi műgyűjtő.....	191-198
Nagy Ildikó: Pályakezdő szobrászok a KUT és az UME kiállításain (1925-1935).....	179-187
Néray Katalin: Kortárs művészet, kortárs múzeum. A Ludwig-jelenség.....	205-209
George T. Noszlopy: Via salutis et glorificationis. Note on Rembrandt's "The three Crosses", Longinus and the Gonzaga.....	241-246
Pereházy Károly: Budapest Lexikon I-II. kötet. Akadémiai kiadó, Budapest 1993. 775 és 669 oldal, 1 térképmelléklet.....	311-313
Peternák Miklós: „Tudomány és művészet határán (Új médiumok)” című kandidátusi értekezésének vitája.....	325-329
Prékopa Agnes: „Kimérve a megmérhetlen időt...” Klasszicista órák – antik eredetű motívumok.....	89-94
Karl Schütz: A bécsi Kunsthistorisches Museum képtárának felújítása és újjárendezése.....	211-216
Sinkó Katalin: Az „hommage” Csontváry késői önarcképein.....	155-163
Sisa József: A bicskei Batthyány-kastély és Hild János.....	65-70
Zlinszkyiné Sternegg Mária: Mesterek és remekművek. A debreceni bútorművesség történetéhez.....	257-262
Sümegei György: Göböl Gáspár (1745-1818), a művészetpártoló.....	51-55
Ritoókne Szalay Agnes: Bakócz Bálint titeli és budai prépost sírköve a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	231-233
Sz. Szegő Judit: Adatok Farkas István festőművész és könyvkiadó életéről és haláláról.....	268-273
Szilágyi András: Egy főúri műgyűjtemény metamorfózisa a 19. században.....	95-99
Bajzáné Szinyei Merse Anna „Szinyei Merse Pál élete és művészete” című könyvének mint kandidátusi értekezésnek a vitája.....	319-325
Tóth Melinda: A pécsi székesegyház márványkapuja.....	5-12
Török Gyöngyi: „Die Wiener Schule für Kunstgeschichte”. In memoriam Otto Pacht, Otto Demus, Gertraut Schikola, Günther Heinz.....	282-295
Urbach Zsuzsa: Adalékok Miksa császár portré-ikonográfiájához.....	19-26
R. Várkonyi Agnes: Látvány és gondolat. Zrínyi Syrena-kötetének természetszimbólumaihoz.....	27-34
Dora Wiebenson: English Observations on the Park at Versailles (Angol megfigyelések a versailles-i parkról).....	77-82
Wehli Tünde: Bogyay Tamás (1909-1994).....	275-281
Cennerné Wilhelmb Gizella: Johanna Kolbe: Tobias Kärbling und Henriette Kärbling-Pacher. Leben und Werk einer Pester Malerfamilie im Vormärz und Biedermeier. Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München. 40. München 1992. 179 oldal, 6 színes és 27 fekete-fehér tábla.....	302-304
Winkler Gábor: Handler Nándor soproni építész vázlatkönyve.....	109-117
Zádor Anna irodalmi munkássága 1984-1993.....	3-4
Zentai Loránd: A Szépművészeti Múzeum két cremonai rajzáról.....	235-240



# MUTATÓK

*A dőlt számok a képekre utalnak*

## HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Ákos, ref. templom 277  
 Alsókorompa, Brunsvik-kastély 46, 48, 49  
 Ambras, kastély 286  
 Amsterdam, Rijksprentkabinet, Adriaen Honich Jan  
 Brueghel I. után: Tivoli vízesés a grottákkal 35, 38  
 Angers, St. Martin-templom 292  
 Arad, Szentháromság-emlék 57  
 Aspern, kastély 101
- Balatonfüred, Kerek templom, Henriette Kärbling: Főol-  
 tárkép 303  
 – Kisfaludy-szobor 133  
 Bécs, Albertina 212, 244, 246, 283  
 – Belvedere 294  
 – – Neue Galerie 211  
 – – Österreichische Galerie 211, 212  
 – Etnográfiai Múzeum 304  
 – egykori Fernkorn-öntöde 134  
 – Hofstallungen (Messepalast) 211  
 – Iparművészeti Múzeum 212, 283  
 – Képzőművészeti Akadémia 116  
 – Kunsthistorisches Museum 211, 212, 212, 213, 215, 216,  
 288, 294, 295  
 – – Johann Georg von Hamilton: Cerbero 147, 148  
 – – Munkácsy Mihály mennyezetképe 286  
 – – Bernhard Strigel: I. Miksa császár arcképe 21, 21, 25  
 – – – után: I. Miksa császár képmása 22, 23, 24  
 – Liechtenstein Palota, Modern művészeti múzeum 205  
 – minorita templom 107  
 – Művészettörténeti Intézet 285  
 – Naturhistorisches Museum 212  
 – Österreichische Nationalbibliothek 283, 292  
 – szaléziánus kolostor 292  
 – Schatzkammer 283  
 – – burgundi paramentumkincs 283  
 – Stephansdom 101, 107  
 – Technisches Museum 212  
 Berlin, Kaufhaus Unter den Linden, 1827 113, 114  
 – Staatliche Museen, Otto Dix: Alfred Flechtheim műke-  
 reskedő arcképe, 1926 200  
 – – Kupferstichkabinett, Jan Brueghel II.: Folyóparti táj  
 36, 38, 38  
 – – – Bernardino Campi: Szent István vértanú megköve-  
 zése 238, 238, 240  
 – – – Hans Hoffmann (Dürer után): A birodalmi korona  
 13, 15, 17  
 – – – – A birodalmi kard 13, 15, 16  
 – – – – A koronázási kesztyű 13, 15, 17  
 – – – – Az Országalma 13, 15, 16, 18  
 – – – – Nagy Károly császár ornátusa 16, 17, 18  
 – Szépművészeti Múzeum, Wilhelm von Kaulbach: Put-  
 tó-fríz 159  
 Bicske, Batthyány-kastély 65–70, 66–69  
 Budapest, Andrássy út 84. 311  
 – Arany János u. 2.: az Akadémia bérháza 129–132  
 – Berzsenyi u. 6.: volt Jungfer gyár 311  
 – Budapesti Történeti Múzeum (BTM) 227  
 – – Tobias Kärbling: Glohs Xaver Ferenc, 1832 303  
 – – Kiscelli Múzeum 206  
 – – – Schulek Frigyes: A budavári Nagyboldogasszony-  
 templom restaurálási terve, 1873 123, 123  
 – – – Metszettár, Binder János Fülöp: Az egykori pesti  
 Szentháromság-emlék, 1775 59  
 – Budavári Palota (egykori királyi palota) 219, 311  
 – Dísz tér, Batthyány-palota 66, 311, 313  
 – – 6. Miklós Andor villája 312  
 – – 12. 313  
 – egykori Csekonics-palota 67, 68  
 – Egyetemi Könyvtár 233  
 – Ernst Múzeum 86, 163, 183, 186  
 – Fővárosi Levéltár, Hüppmann Ferenc terve a Nagybol-  
 dogasszony-templom tornyához, 1840-es évek, első  
 változat 119, 120  
 – – – második változat 119, 120  
 – – Ybl Miklós terve az Akadémia palotájának pályáza-  
 tához, 1861, főhomlokzat 130, 130, 132  
 – – – 1863, dunai homlokzat 130–132, 131  
 – Gerenday Antal sírkőkészítő cége 134  
 – Hadtörténeti Múzeum, Lotz Károly: Csatajelenet 146,  
 148  
 – Horváth kert, Ferenczy Béni: Ülő nő 312  
 – Joseph Halbig: József nádor szobra 133  
 – Hunyadi János út 18. 311  
 – Huszár Adolf: Eötvös-emlékmű 133  
 – Hűvösvölgyi út 79.: Jungfer-villa 312  
 – Iparművészeti Múzeum 87, 98, 247, 255, 258, 261, 263  
 – – G. Adamschek (?): Legyező II. Lipót és családja képé-  
 vel 84, 86, 87  
 – – J. B. Balthazar–F. Rémond (?): Kandallóóra 90  
 – – Buckazy: Legyező I. Ferenc koronázására 85, 86, 87  
 – – Immaculata-szobor, Goa, 17. század 247, 251, 252,  
 254, 255  
 – – Jó Pásztor-szobor, Goa, 17. század 247, 248, 250, 252,  
 255, 248–249, 252  
 – – Jó Pásztor-szobor, Goa, 17. század 248, 250, 252, 253,  
 255  
 – – Legyező II. Lipót koronázására 85, 86, 87  
 – – Rippl-Rónai József: Rózsát tartó nő, 1898 168, 168  
 – – Szabó János Mihály: Kandallóóra 91  
 – Károlyi Palota 1  
 – Kassák Múzeum 197  
 – Kelenhegyi úti műteremház 165  
 – Képzőművészeti Főiskola 270  
 – Kőbányai plébániatemplom 301  
 – Ludwig Múzeum 205, 207–209, 227  
 – – Szemjon Fajbisszovics: A harmadik férfi, 1988 208



- Roy Lichtenstein: Vicky, 1964 207
- Malcolm Morlay: Lóversenypálya, 1970 207
- Arnulf Rainer: Halotti maszk 198?, 208
- Dmitrij Zsilinszky: Kettős portré (Irene és Peter Ludwig), 1981 206
- Magyar Nemzeti Galéria 48, 86, 140, 186, 189, 205, 216, 227, 233, 263, 264, 268, 273, 285, 286, 303, 304, 310, 319, 320
- Ferenczy Béni: Bartók-érem, 1936 263, 265, 266–268
- (profil) 1936 263, 265, 268
- Bölény, 1907 264, 264
- Madaras nő, 1907 264, 264
- Gerő Gyula: Ligeti Pál portréja 182
- Izsó Miklós: Búsuló juhász 145, 307
- Kiss Bálint: Jablonczai Pethes János leányától búcsúzik a leopoldvári börtön ablakánál 1674-ben, 1846 137, 138, 140
- Langsfeld Károly: Vízholdó lány 181
- Lotz Károly: Alkony 143–145, 144, 147
- Táj gémeskúttal 146, 148
- vázlatkönyve 146, 147, 148
- Vihar a pusztán 307, 310
- id. Markó K.: A puszta 145, 148
- Magyar alföldi táj gémeskúttal 145, 148
- Máttis-Deutsch János: Női akt 180
- Mészáros László: Női képmás 186, 187
- Vízköpő maszk 186, 187
- Rippl-Rónai József: Apám és Piacsek bácsi vörösbor mellett, 1907 167
- Park aktokkal 166, 168, 169
- Szinyei Merse Pál: Majális 320–325
- Trónterem 223
- Magyar Nemzeti Múzeum 66, 83, 86, 141, 156, 231–233, 303
- Bakócz Bálint titeli és budai prépost sírköve 231–233, 232
- Éremtár, J.-J. Barre: Emlékérem X. Károly francia király koronázása alkalmára, 1826 95, 96, 97, 98
- J. É. Gatteaux: Emlékérem X. Károly francia király koronázása alkalmára 95, 96, 96, 98
- Legyező a Szent Korona hazahozatalára, 1790 83, 84, 86
- Lotz Károly mennyezetképe a lépcsőházban, 1875 156, 159
- Szent István koronája (Szent Korona) 275, 278–281, 319
- miseruha 319
- Történelmi Képcsarnok 137, 140, 297, 306
- Eduard Kaiser: Vérszerződés 305
- Patrona Hungariae a magyar szentek mellképeivel és Nagyszombat látképével 307, 307
- Tobias Kärbling: Jankovich János arcképe, 1809–10 303, 304
- kertje, Berzsenyi-emlék 133
- Legújabbkori Történelmi Múzeum 310
- Magyar Országos Levéltár 233
- A bicskei kastély és gazdasági épület alaprajza, 1785 67
- Feszl Frigyes vázlata a budavári Nagyboldogasszony-templom restaurálásához, 1874 123
- Schmidt József Ferenc terve a nagyvázsonyi Szent István-templom főoltárához, 1742 61
- Magyar Tudományos Akadémia 41, 126, 132–133, 135
- Könyvtára 263
- Máriaremetei kegytemplom 312
- Megyeháza 66, 68, 69, 70
- Múcsarnok 205, 219
- régi Múcsarnok 227, 312
- Nagyboldogasszony-templom (Mátyás-templom) 119, 120, 120–123, 123–126
- egykori Nemzeti Színház, Katona József szobra 133
- Néprajzi Múzeum 297, 304, 309
- Óbuda, Szentháromság-emlék 57
- Operaház 312
- Országház u. 9.: Bartók Archívum 311
- Országos Műszaki Múzeum, Máltás Hugó: A budavári Nagyboldogasszony-templom felvételi rajza 120, 121, 125
- kiépítésének terve 122, 125
- Országos Széchényi Könyvtár 233
- Térképtár, Kareius térképe 29–33, 30–31
- Országos Zsidó Múzeum 184, 187
- Párizsi udvar 312
- Pénzügyminisztérium (Magyar Általános Hitelbank) 312
- Sándor-palota 205
- Semmelweis u. 6., a pesti Megyeháza lakóépülete 312
- Szentháromság u. 2., a volt budai városháza 313
- 5. 313
- 7. 313
- Szent István-bazilika 311
- Szépművészeti Múzeum 13, 17, 46, 140, 191, 192, 197, 208, 217–223, 218–226, 228, 227, 229, 235, 283
- Joseph Bergler: Venus, Helena és Paris, 1799 73, 74
- Jan Brueghel II. Jan Brueghel I. után: Tivoli vízesés a grottákkal 35, 36, 37, 38, 39
- Giulio Campi: Frízterv 235, 236, 240
- Giacomo Francesco Cipper: Lakodalom 47, 48
- Cornelis van Engelbrechtsz: Szent Cecília és Valerianus 48
- a freiburgi dóm kapuzatának másolata 223
- Hans Hoffmann (Dürer után): A birodalmi kard 13, 14, 16–18
- A birodalmi korona 13, 14, 17
- A koronázási kesztyű 13, 14, 17
- Az Országalma 13, 14, 16, 18
- Marco Liber: Lót és lányai 48
- Johann Carl Loth: Ceres 41, 42
- Michele Rocca: Sámson és Delila 46, 48
- Bernhard Strigel: II. Ulászló fogadalmi képe 19, 19–21
- Carlo Urbino: Szent István vértanú megkövezése 236, 237, 240
- Táncsics M. u. 7., Zenetörténelmi Intézet 311
- 10. 313
- Tárnok u. 14. 313
- egykori Újépület 68
- Uri u. 12, 29, 38, 40, 43, 51, 53, 70, 313
- Váci u. 59. 312
- Vár, Szentháromság-emlék 57
- Városháza 66
- Városligeti fasor 20., Jungfer-villa 312
- Vasarely Múzeum 227
- Vigadó 311
- Wenckheim-palota 311
- Wodianer-palota 311
- Cefalù, templom, mozaikok 292
- Chiemsee, templom 276, 278
- Cimitile, Ss. Martiri-bazilika 292
- Colo, A. Berry Hirschfeld Coll., Ralph Goings: Csendélet cukorral, 1978 201, 203



Csikszentmihály, Szent László-freskó 297

Daphni, templom, mozaik 289

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, J. Brueghel I.:

Tiberis az Angyalvárral 35

Debrecen, Déri Múzeum 14, 257, 259, 261

-- Bónis János asztalos remekrajza, 1791 258

-- Kovács József asztalos remekrajza, 1795 259

--- remeke, 1796 259, 259, 260, 261

-- Lotz: A tisztartó kikocsizik, 1850-es évek 145, 147, 148

-- Vilt Tibor: Tanulmányfej 183

- Egyházmegyei Múzeum 141

- Izsó Miklós: Csokonai-szobor 133

- Református Kollégium 140

-- Egyházművészeti Múzeum 257

Domonkosfa (Domanjšovci), templom, timpanon 278

Dubrovnik, Szent László-karereklye 297

Écouen, Musée de la Renaissance 98

Edinburgh, National Galleries of Scotland, J. Brueghel I. után: Vizesés Tivoli városlátképével a háttérben 35, 39

Eger, Érseki Levéltár, J. Krammer: A pécsi székesegyház alaprajza 10

Esztergom, Balassa B. Múzeum 191, 195, 197

- Keresztény Múzeum 192, 195

-- Bernhard Strigel után: I. Miksa császár képmása 22, 23, 24, 25

- királyi palota 8, 9, 12

-- Porta Speciosa 277

- Prímási Palota 195

- Székesegyházi Kincstár 315, 316

-- Mátyás-kálvária 315-317, 319

Felsőlövő, Szent László-freskó 297

Felsőörs, prépostsági templom 277

Firenze, Sta. Maria Novella 241, 245

-- Andrea da Firenze freskó 241, 245

- Pitti Palota, Rubens: Négy filozófus 157

- Uffizi 41, 211

Fraknó, Esterházy kincstár 95, 98

Gateshead, Shipley Art Gallery, J. C. Loth: Ábrahámnak megjelenik az angyal 41

Goa, Nossa Senhora do Rosário e do Bemaventurado Santo Antonio de Lisboa-templom 247

- Szent Katalin-templom 247

Gödöllő, Immaculata 59

Grafenegg, kastély 101, 106

Gurk, templom 291

Gutor, Szent László 297

Győr, székesegyház, Szent László-herma 306, 319

Hajmáskér, templom 62

Hamburg, Kunsthalle, J. Brueghel I.: Szent Antal megkísértése 36

Hawaii, Musée de Honolulu, Beöthy István: Férfi (Felsőbbrendű ember) 180

Hernstein, kastély, id. Stornó F.-J. C. D. Hollenbach: Asztaldísz vadászokkal 101, 102, 106

Hosios Lucas, templom, mozaik 289

Innsbruck, Ambras kastély, Porträtgalerie 211

- Fugger palota 74

Istanbul, Hippodrom, Euphemia-templom 293

Iszkaszentgyörgy, Amadé-Bajzáth-Pappenheim-kastély 173-177, 175-176

Ják, bencés apátsági templom 276, 281

- Szent Jakab-kápolna 276

Kallósd, templom 277

Kansas City, Atkins Museum, Nelson Gallery, Richard Estes: Central Savings, 1975 202

Kapornak, egykori bencés apátság 277

Kaposvár, Róma villa 165

- Rippl-Rónai Múzeum, Rippl-Rónai: Ödön öcsém, 1906 165, 165, 169

Kassa, Szent Erzsébet-templom 119, 124, 125

- Szentháromság- emlék 299

Kassel, Staatliche Gemäldesammlungen, J. C. Loth: A tétközlő fiú visszatérése 41

Kecskemét, Református Egyházközség anyakönyve, Georgius Petrus Herczeg illusztrációi 52-55, 53-54

-- Könyvtára, Kiss Sámuel: Göböl Gáspár, 1809 54, 55

- Szentháromság- emlék 57-59, 299

Keszthely, Balaton Múzeum, Középkori kőtár 281

Köln, Wallraf-Richartz-Museum 244, 246

- 16. századi lombard művész: Szent István vértanú megkövezése 238, 239, 240

- Ludwig Museum 205

Körmöcbánya, Szentháromság- emlék 57

Lódz, Modern Múzeum 205

London, British Library, Erdélyi szász festő: Habán faze-  
kas 308

- British Museum 235, 240, 244, 246, 283

-- Giulio Campi: Frízterv 235, 236, 240

- Courtauld Institute 284, 287

- National Gallery 162, 243, 244, 246

-- Rembrandt: Ecce Homo 243, 244, 246

-- Sainsbury Wing 211, 223

- Tate Gallery, André Derain: Henri Matisse arcképe, 1905 167, 168

- Victoria and Albert Museum 244, 246

- Warburg Intézet 283, 284, 287

- Windsor Castle 236, 240

Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, J. Brueghel I.: Tivoli vizesés 35, 36

Lugano, Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény, B. Breen-  
bergh: Táj Elizerrel és Rebekával 176, 176, 177

Madrid, Prado 211, 283

Mafra, kolostor 255, 256

Mantova, Palazzo del Tè 236

- Sant' Andrea 241, 244-246

Maulbronn, cisztercita kolostor 12

Milano, Ambrosiana, C. Urbino: Szent István vértanú megkövezése 238, 238, 240

Mistra, templom 293

Mönchen-Gladbach, Múzeum 211

München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Dürer: Önarckép szőrmés kabátban 152

- Hildebrand Archiv, A. Hildebrand: Vázlatrajz az iszka-  
szentgyörgyi fürdőhöz 174, 174, 175, 175, 177

- Neue Pinakothek, Manet: Reggeli a műteremben, 1868 320

- Staatliche Graphische Sammlung 244, 246

-- Hans Hoffmann után: A birodalmi kard 13, 16, 17, 18

--- A birodalmi korona 13, 16, 17

--- Nagy Károly császár ornátusa 13, 16, 17, 18



- Nádasladány, Nádasdy-kastély 47, 48  
 Nagyvárád, Szent László-fejereklyetartó 19  
 Nagyvázsony, Szent István-templom, főoltár 61, 62  
 New York, Institute of Fine Arts 283  
 – Metropolitan Museum of Art 244, 246, 292  
 – Pierpont Morgan Library, Codex Huygens 238, 240  
 Nikla, Berzsenyi-émlék 133  
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 205  
 – Hl. Geist-templom 13  
 – Nagy Károly császár koronázási ornátusa, birodalmi jelvények 13  
 – Hauptmarkt, Schopper-ház 13
- Nyitra, Immaculata 59  
 – piarista templom, főoltárkép 297
- Osnabrück, dóm 292  
 Oxford, Bodleian Library 283, 287, 288
- Pannonhalma, Főapátság, J. Lindner: Gunter halála (Kremsmünster alapításának legendája) 306, 309  
 Párizs, Bibliothèque Nationale 283  
 – Centre Pompidou 132  
 – Chaillot Palota 227  
 – Fondation Custodia, Lugt-gyűjtemény, J. Brueghel I.: Szibilla-templom 35  
 – Louvre 211, 235, 240, 321  
 – J. Brueghel I.: Tivoli részlet barlangbejárattal 35  
 – – – után: Tivoli vízesés a grottákkal 35, 36, 38  
 – – Pei-féle piramis 211  
 – – G. Reni: Helena elrablása 74  
 – Musée de Cluny 98  
 – Musée Nationale d' Art Moderne, P. Bonnard: A pongyola, 1890 169, 170  
 – – E. Vuillard: Varró nő, 1891 168  
 – Ranson-gyűjtemény, P. Ranson: Nő pirosban, 1900 k. 170  
 Pécs, Csontváry Múzeum, Csontváry: Allegorikus jelenet, 1913 155–158, 156, 157, 161, 162  
 – – – Őnarckép rigóval, 1913 158, 160, 161, 163  
 – Janus Pannonius Múzeum 148, 162, 195  
 – – A. Kirstein: A pécsi székesegyház nyugati homlokzatának felmérési rajza, 1881 5, 6, 10, 11  
 – – – A nyugati kapuzat 7, 8, 10, 11  
 – – Mészáros László: Leányfej 183  
 – – – Tamás Dénes portréja 187  
 – – – Tamás Péter portréja 187  
 – – Rippl-Rónai: Lazarine és Anella, 1910 166, 167  
 – ókeresztény mauzóleum szarkofágja 11  
 – székesegyház 5, 7–9, 10–12, 119, 125, 277  
 – déli kapu 5, 12  
 – múzeum, a nyugati kapuzat kövei 8, 9, 10  
 – nyugati homlokzat (rézmetszet), 1782 előtt 5, 7, 7, 10  
 – nyugati kapu 7–11, 8, 9, 12  
 – Szent Kereszt kápolna, oltár 9, 12  
 – Szentháromság-émlék 57  
 Petersberg vára, Peterskirche 292  
 Pónik, Szent László-freskó 297  
 Pottendorf, Esterházy-kastély 41  
 Pozsony, Dóm 119, 126  
 – Prímási Palota 65  
 – Slovenska národná galéria 310  
 – – Szent László lovas emlékmű-terve 300, 301, 302  
 Prága, Szent Vencel-korona 317, 318  
 – Nemzeti Galéria 320
- Ravenna, San Apollinare in Classe 291  
 Reims, katedrális 95  
 Rennes, Musée de Beaux-Arts 235, 240  
 – – G. Campi: Vázlatterv 235, 240  
 Rheinstein, kastély 113  
 Rio de Janeiro, Museu Historico Nacional, elefántcsontszobor-gyűjtemény 251  
 Róma, Caecilia Metella 175, 176  
 – Gabinetto Nazionale delle Stampe, N. Circignani: Vázlatrajz 240  
 – Santo Stefano Rotondo 236  
 – Traianus-oszlop 236  
 – Vatikáni Múzeum 321  
 – Villa Borghese 71, 74  
 Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, J. Brueghel I.: Hegyi táj kikötővel 35
- Salzburg, Mönchberg, Guggenheim Múzeum 211  
 Sinai hegy, Sainte Catherine-monostor 293  
 Sopron, Balfi u.1–3., lakóház homlokzatterve 114, 115  
 – Jégverem u., r. k. elemi iskola, 1885 114  
 – Jókai u. 18., lakóház 111  
 – Mező u. 1/b., lakóház, 1874 114  
 – Orsolya téri templom 111, 112, 116  
 – Ötvös u.11., lakóház, 1860 113  
 – Pozsonyi út 37., lakóház, 1884 117  
 – Storno-gyűjtemény 107, 297  
 – – id. Storno Ferenc: Asztaldísz-terv, 1858 102, 102  
 – – – Koronázó alak az asztaldíszről, 1858 101, 106  
 – – – Napóra terve a grafeneggi kastély számára, 1854 105  
 – – – Részletrajzok az asztaldíszhez III–VI. 101, 102, 103–105  
 – Széchenyi tér 19., lakóház 111, 112  
 – – 20., lakóház 113, 114, 115, 116  
 – Szentháromság-émlék 57  
 – Várkerület 126.–Széchenyi tér 21., lakóház homlokzata 113  
 – – 72, 77., kőburkolat 113, 116  
 St. Paul im Lavanttal, Benedek-rendi apátság 294  
 Stralsund, Városháza terve 113, 114, 116  
 Stuttgart, Staatsgalerie, J. Brueghel II.: Sík táj fákkal 36
- Szeged, Móra Ferenc Múzeum 10  
 – püspöki gyűjtemény, Hollósy Simon: Zrínyi kirohanása 307, 310  
 Székelydália, Szent László-freskó 297, 302  
 Székesfehérvár, Csók István Képtár 186, 189  
 – Havranek Antal: Szentháromság-szobor 134  
 – karmelita rendház 134  
 – Mária-oszlop 134  
 – Nepomuki Szent János 134  
 – Pollack Mihály: Megyeháza 134  
 – püspöki palota 66  
 – Szent István Király Múzeum 190  
 – Szent Sebestyén-kápolna 60  
 – Városháza 60, 62  
 – Vay Miklós: Vörösmarty-szobor 133–135, 134  
 Szekszárd, Szentháromság-émlék 57  
 Szentes, Koszta József Múzeum 141  
 Szentgyörgyhegy, Szent Kereszt-kápolna 277  
 Szentlászlópuszta, Szentháromság-émlék 299  
 Szentmihályfa, Szent László-freskó 297  
 – templom 277



- Szentpétervár, Ermitázs, A. Kauffmann: Venus megpróbálja rávenni Helenát, hogy szeresse Parist, 1790 71, 72  
 Szob, r. k. plébániatemplom, főoltárkép 297  
 Szombathely, Megyeháza 66  
 – Smidt Múzeum, Az Amadé család fogadalmi képe 310  
 – Székesegyház 277
- Tállya, templom, főoltár 299  
 Thesszaloniki, Hagia Sophia, apszismozaik 292  
 Torcello, templom, apszismozaik 290, 291  
 Toronyhely (Bántornya), templom 276, 280  
 Túrje, premontrei prépostsági templom, Szent László-freskóciklus 297, 302
- Vác, Szentháromság-émlék 59  
 Várpalota, Zichy család temetőkápolnája, oltár, angyalszobor 60, 60, 62  
 Velence, San Marco 285, 289–293  
 – Pala d Oro 291  
 Versailles, kastélypark 77, 78, 79, 80, 81  
 Veszprém, püspöki palota 57, 62  
 – székesegyház 57–59  
 – Szentháromság-émlék 57–60, 58–60, 62, 299
- Washington, National Gallery of Art 211, 244, 246
- Zágráb, székesegyház 301  
 Zalabér, kastély 106  
 Zalavár, templom 277, 278  
 – Szent István-oltár töredéke 277

## MŰVÉSZEK SZERINT

### FESTŐK, GRAFIKUSOK

- Alt, Rudolf von 292  
 Amerling, Friedrich 101, 106, 107  
 Ámos Imre 191, 192  
 Andreescu, Ion 320  
 Anna Margit 191  
 Aquila, Johannes 276, 278
- Bálint Endre 191–194, 196, 197, 198  
 Barabás Miklós 48, 145  
 Barbari, Jacopo de 292  
 Barcsay Jenő 191–193, 193, 195, 197  
 Bechtle, Robert 199  
 Beck, Hieronymus 294  
 Beckmann, Max 199, 201  
 Beham, Hans Sebald 299  
 Bellotto, Bernardo 215, 294  
 Benczúr Gyula 48, 320  
 Bene Géza 197  
 Berény Róbert 193, 195, 263  
 Bergl, Johann Baptist 310  
 Bergler, Joseph 71, 72, 73, 74  
 Bernáth Aurél 193  
 Block, Benjamin von 307  
 Blooteling, Abraham 138  
 Boccaccino, Camillo 235  
 Bolmányi Ferenc 197  
 Bonnard, Pierre 168  
 Boltraffio, Giovanni Antonio 224  
 Botticelli, Sandro 32, 34, 327  
 Bouts, Dierick 287  
 Böcklin, Arnold 152, 320, 321  
 Braque, Georges 169, 170  
 Breenbergh, Bartholomeus 176, 176  
 Bril, Matthys 35  
 Bruegel, Pieter 35, 39, 215  
 Brueghel Jan I. 35, 36, 36, 38, 39  
 Brueghel, Jan II. 36, 38–39, 37–38  
 Burgundi Mária mestere 287  
 Büky Béla 186
- Cambiaso, Luca 294  
 Campi, Bernardino 236, 238, 238, 240  
 Campi, Giulio 235, 236, 236, 240

- Caravaggio, Michelangelo Merisi 41, 48, 240  
 Carracci, Annibale 45, 294  
 Carracciolo, Giovanni Battista 286  
 Christus, Petrus 287  
 Cima da Conegliano 46  
 Cipper, Giacomo Francesco 47, 48  
 Circignani, Nicolo 236, 240  
 Claude Lorrain 45  
 Cleve, Hendrik van 35  
 Close, Chuck 199, 202, 203  
 Correggio, Antonio Allegri 45, 224  
 Cort, Cornelis 36  
 Courbet, Gustave 321  
 Cranach, Lucas 25, 48, 242, 245  
 Czobel Béla 167, 168, 170, 191, 192, 193–195, 197
- Csernus Tibor 199, 203  
 Csók István 152, 179, 186  
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar 155–158, 156–158, 160, 161–163, 189, 190, 191, 194
- Dali, Salvador 147  
 Daumier, Honoré 264, 320  
 David, Gerard 289  
 David, Jacques Louis 71, 72, 74, 92  
 Delacroix, Eugène 157  
 Denis, Maurice 169  
 Derkovits Gyula 192  
 Déry Béla 186  
 Dési Huber István 187  
 Diósy Antal 311  
 Dix, Otto 199, 200  
 Dolci, Carlo 294  
 Duccio di Buoninsegna 289  
 Dürer, Albrecht 13–17, 21, 22, 45, 152, 158, 227, 283, 289, 305, 310  
 Dyck, Anthonis van 215, 286
- Edelfelt, Albert 320  
 Egry József 191, 193, 195  
 Emőd Aurél 186  
 Engelbrechtsz, Cornelis van 48

- Ernst, Max 202  
 Estes, Richard 199, 202, 202, 203  
 Eyck fivérek 282, 283, 287, 289  
 Eyck, Jan van 287
- Fano, Giovanni 287  
 Fantin-Latour, Ignace Henri Jean 157  
 Farkas István 268–273  
 Fehér László 199  
 Fényes Adolf 159, 160, 161, 163, 195  
 Ferenczy Károly 170, 191  
 Floris, Frans 294  
 Fouquet, Jean 287  
 Friedrich, Caspar David 74  
 Friesach, Konrad von 292  
 Fuchsthaller Alajos 307
- Gadányi Jenő 192, 193, 195, 197  
 Gaibana, Giovanni da 293  
 Gallen-Kallela, Akseli 310  
 Gauguin, Paul 143, 147, 169, 170, 310  
 Geiger, Peter Johann Nepomuk 305  
 Gent, Joos van 287  
 Gergely Tibor 186  
 Gerstl, Wilhelm 168  
 Giorgione 45  
 Giotto di Bondone 289  
 Giulio Romano 236, 240  
 Glaize, Auguste Barthélémy 320  
 Goes, Hugo van der 288  
 Gogh, Vincent van 143, 144, 147, 168, 169, 264, 267  
 Goings, Ralph 199, 201, 203  
 Goya, Francisco José y Lucientes 224, 264, 310, 323  
 Goyen, Jan van 49  
 Grabenberger testvérek 294  
 Greco, El 224  
 Grigorescu, Nicolae Jon 320  
 Grimm Rezső 307  
 Grosz, George 199, 201  
 Grund, Norbert 320  
 Gulácsy Lajos 191  
 Günther, Kurt 199



Gyarmathy Tihamér 197

Hackl, Gabriel von 149  
Hamilton, Gavin 71, 74  
Hamilton, Johann Georg von 147  
Hans von Tübingen 289  
Hanson, Duane 201  
Hartmann, Ferdinand Hermann 74  
Herman Lipót 191, 197, 312  
Herterich, Ludwig von 149  
Hesdin, Jacquemart de 287  
Hincz Gyula 186  
Hoecke, Jan van den 294  
Hoffmann, Hans 13, 14, 15, 16, 17  
Hogarth, William 157, 158  
Holbein, Hans 45, 287  
Hollós Simon 149, 307, 310  
Honich, Adriaen 35, 38  
Horenbout, Gerard 22

Ilosvai Varga István 191, 194, 197

Javlenszkij, Alekszej 168  
Jenny Alajos 45, 48  
Jordaens, Jacob 48

Kaiser, Eduard 305  
Kandinszkij, Vaszilij 168  
Kanovitz, Howard 199, 203  
Kärgling-Pacher, Henriette 302–304, 303  
Kärgling, Tobias 302–304  
Kassák Lajos 192, 192, 193, 195, 195, 197, 205  
Kauffmann, Angelica 71, 72, 72, 74  
Kaulbach, Wilhelm von 159, 163  
Kernstok Károly 192, 193, 195, 197, 198  
Ket, Dick 199, 201  
Kisfaludy Károly 48  
Kiss Bálint 137, 138, 138, 139, 140, 141, 304, 307  
Kiss Sámuel 54, 54, 55, 257  
Klie Zoltán 186  
Kmetty János 187, 191, 192  
Knoller, Martin 72, 74  
Koch, Joseph Anton 146  
Kohner Ida 270  
Kokoschka, Oskar 282, 286  
Kolozsvári Tamás 280  
Kondor Béla 191, 193, 194, 196  
Korniss Dezső 191, 197  
Kosztai József 193, 195  
Kovács Ágoston 307  
Kovács Mihály 307  
Körösfői Kriesch Aladár 305, 308, 310  
Kracker, Johann Lucas 310  
Krafft, Peter 303, 307, 310  
Küssel, Mattheus 33

Lacombe, Georges 168  
Langetti, Giambattista 41  
Larsson, Carl 308, 310, 320  
Laske, Oskar 292  
Leonardo da Vinci 45, 49, 152, 238, 240, 325  
Lesznai Anna 186

Liberi, Marco 48  
Liberi, Pietro 41  
Limbourg testvérek 288, 305  
Lindner, Joseph 306, 309  
Lossonczy Tamás 192, 193, 195, 197  
Loth, Johann Carl 41, 42, 43, 43, 44  
Lotz Károly 48, 143, 144–148, 144–146, 155, 156, 159, 162, 307, 310  
Lyka Károly 149, 150, 151, 152

Manet, Edouard 320  
Mantegna, Andrea 241, 244–246  
Mányoki Ádám 48  
Marastoni Antal 307  
Marastoni Jakab 48  
Maratti, Carlo 41  
Márffy Ödön 168, 170  
Margitay Tihamér 170  
Markó Ferenc 307  
id. Markó Károly 48, 145  
Maron, Anton von 72  
Marton Ervin 267, 268  
Martyn Ferenc 183, 186  
Masolino da Panicale 278  
Matisse, Henri 168–170  
Máttis-Deutsch János 180, 184, 185, 187  
Maulbertsch, Franz Anton 294  
Mednyánszky László 269, 270, 321  
Méhes László 199  
Meister der Virgo inter Virgines 294  
Memling, Hans 294  
Meyer, Hans Heinrich 71, 74  
Miháltz Pál 191–194, 197  
Millet, Jean François 143, 144, 146–148  
Modok Mária 197  
Moholy Nagy László 328  
Mokry Mészáros Dezső 187  
Monet, Claude 323  
Munch, Edvard 168, 170  
Munkácsy Mihály 286  
Murillo, Bartolomé Esteban 162  
Muziano, Girolamo 36  
Münz, Ludwig 292

Nagy Sándor 305, 306, 310  
Nam-June Paik 327, 328  
Nemes Endre 206  
Novotny, Fritz 292

Orbán Dezső 195  
Orlay Petrich Soma 48  
Orley, Barend van 287, 294  
Orsi, Lelio 235

Paál László 321  
Passarotti, Bartolomeo 294  
Pécsi Pilch Dezső 186  
Picasso, Pablo 205, 208  
Piloty, Karl von 322  
Pisanello 241–245, 243, 288  
Polidoro Caldara 235, 240  
Pomarancio, Antonio (Circignani) 236, 240  
Poussin, Nicolas 45

Predis, Giovanni Ambrogio de 19  
Primaticcio, Francesco 71  
Procházka, Antonín 168  
Puligo, Domenico 49

Raffaello di Santi 45, 155, 161, 224, 236, 242, 245, 265  
Rahl, Karl Heinrich 146  
Ranson, Paul Elie 168  
Rembrandt, Hermensz van Rijn 45, 48, 141, 215, 241–246, 242, 283, 289, 290  
Remsey Jenő 306  
Reni, Guido 45, 74, 294  
Renoir, Pierre Auguste 290  
Réth Alfréd 268, 270, 272  
Réti István 149, 150, 152, 167, 170  
Ribera, Jusepe de 45  
Rice, David Talbot 292  
Rippl-Rónai József 165, 165, 166, 167–170, 168, 191  
Rocca, Michele 48  
Rosa, Salvator 45, 143  
Rottmayr, Johann Michael 227, 286, 294, 295  
Rousseau, Henri 202  
Rowlandson, Thomas 290  
Rubens, Pieter Pauwel 33, 45, 48, 49, 157, 212, 215, 266, 286, 295  
Runge, Philipp Otto 74  
Ruschi, Francesco 41

Salci, Gabriele 48  
Sandrart, Joachim von 48  
Saraceni, Carlo 294  
Sarto, Andrea del 45, 49  
Schad, Christian 199, 200, 201  
Scheiber Hugó 186  
Schider, Fritz 320, 323  
Schiele, Egon 264  
Schlemmer, Oskar 199, 203  
Schlichter, Rudolf 199, 201  
Schrimpf, Georg 201  
Schuppen, Jacob 294  
Scorel, Jan van 294  
Segantini, Giovanni 143, 144  
Seghers, Daniel 41  
Simone Martini 299  
Spitzweg, Karl 320, 323  
Steinacker Károly 101  
id. Storno Ferenc 101–103, 105–107, 102–106  
Strigel, Bernhard 19, 19–21, 21–25  
Strozzi, Bernardo 294

Szántó Piroska 193, 195  
Székely Bertalan 3, 155, 280, 305, 307, 309, 321, 324  
Szinyei Merse Pál 170, 191, 281, 313, 319–325  
Szőnyi István 192, 193  
M. Szűcs Ilona 197

Than Mór 156, 162, 307  
Theer, Robert 96  
Thoma, Hans 321  
Thomas von Villach 290, 291



- Tihanyi Lajos 170, 194, 195  
Tintoretto 45, 215, 310  
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 71  
Tiziano, Vecellio 45, 49, 150, 152, 215  
Tornyai János 193, 195  
Troger, Paul 294  
Trotti, Giovanni Battista 235  
Trübner, Wilhelm 320
- Uitz Béla 193  
Undi Mariska 305, 306, 310  
Unterberger, Michelangelo 310  
Urbino, Carlo 236, 237, 238, 238, 240
- Vaga, Pierino del 238  
Vajda Lajos 191  
Valckenborch, Lucas 294  
Valerio, Theodore 307  
Vallotton, Felix 321  
Vasarely, Victor 206  
Vaszary János 163, 179, 184, 186, 191, 193, 195  
Vaszkó Erzsébet 197  
Velázquez, Diego Rodriguez de Silva y 266  
Velde, ifj. Willem van de 49  
Vermeer van Delft 203  
Veronese, Paolo 45, 215  
Vuillard, Édouard 169
- Watteau, Antoine 320  
Weber Henrik 305, 309  
Weinmann, Mark 5, 7, 10, 11  
Weyden, Rogier van der 289  
Wrabetz Ferenc 305
- Zanchi, Antonio 41  
Zemplényi Tivadar 170
- ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK**
- Alberti, Leon Battista 150, 241, 244, 246  
Alpár Ignác 312
- Borsos László 313  
Boullée, Étienne Louis 3
- Canevale (Ganevale), Isidore Marcus Amandus 66  
Chevrieux, Adrian hadmérnök 65, 66
- Csemegi József, ifj. 313
- Diescher József 131  
Dietrich (Düttrich) József 312  
Dragonits Tamás 313
- Ernst, Leopold 101, 107  
Feszli Frigyes 3, 123, 124, 312  
Feszty Adolf 311, 313  
Fischer József 313
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard 291  
Fontaine, Pierre François Léonard 92  
Frey Lajos 132
- Gerster Károly 132  
Giessler, Joseph 65  
Gilly, Friedrich 113, 116
- Handler Jakab 109, 111, 116  
Handler József 109, 111, 116  
Handler Nándor 109, 110–115, 111–113, 116  
Hansen, Theophilus Edvard 102  
Hauszmann Alajos 311  
Hefe, Melchior (Menyhért) 66  
Hild János 65–68, 66–69, 70  
Hild József 3, 132, 312  
Hillebrandt, Franz Anton 66, 68, 70  
Hofrichter József 312  
Hollein, Hans 211  
Hüppmann Ferenc 119, 120, 124, 125
- Imrényi Szabó Imre 313
- Jung József 66, 70
- Kimnach Lajos 123, 126  
Kimnanch Vilmos 126  
Kirstein, August 5, 6, 8, 10, 11  
Kraft Mátyás ácspllér 65
- Laibs, Conrad 291  
Lamprecht, Rudolf 216  
Lechner Ödön 313
- Madritsch, Oswald dr. 216  
Major Máté 3  
Máltás Hugó 119, 121–122, 123–126, 311, 312  
Meczner Lajos 313  
Mester Árpád 313
- Neumayer Lőrinc 116
- Ortner, Anton 211
- Palladio, Andrea 130  
Parler, Peter 318  
Pecz Samu 131  
Percier, Charles 92  
Petschacher Gusztáv 312  
Pollack Mihály 5, 10, 11, 125, 134  
Prandtauer, Jakob 285, 293
- Regensburg, Johann Friedrich Ludwig von 256  
Reitter Ferenc 311, 313  
Rieder Jakab kőművesmester, pallér 66  
Ringer József 116  
Schinkel, Karl Friedrich 113–114, 114–115, 116  
Schmahl Henrik 312
- Schmidt, Friedrich 5, 10, 11, 125, 126  
Schulek Frigyes 119, 123, 123, 124, 126  
Seidl, Gabriel von 173, 175, 177  
Serlio, Sebastiano 247  
Steindl Imre 125  
Stüler, August 129, 131, 132
- Szkalnitzky Antal 129
- Tenke Tibor 312, 313  
Tessin, Nicodemus 44
- Ürmösy Teréz 313
- Ybl Miklós 3, 116, 129–130, 130–131, 132
- Zitterbarth Mátyás 312  
Zofahl Lőrinc 312
- SZOBRÁSZOK, ÉRMÉSZEK, KÓFARAGÓK**
- Andrássy Kurta János 187
- Bán Edit 187  
Baranyai Ilona 184, 187  
Barre, Jean Jacques 95, 97  
Beck András 192  
Beck Ö. Fülöp 179, 185, 187, 268  
Beöthy István (Etienne Beothy) 179, 180, 181, 183, 185  
Bokros Birman Dezső 179, 184, 187  
Bor Pál 179, 184, 186, 187  
Borbereki Kovács Zoltán 187  
Borsos Miklós 187, 193–195, 193, 197  
Bory Jenő 179  
Bouchard, Henri Louis 179  
Bourdelle, Émile-Antoine 179  
Bracci, Pietro 256  
Brâncuși, Constantin 181  
Breker, Arno 205
- Canova, Antonio 72, 176  
Cesar, Joseph 101, 102  
Corsini, Agostino 256
- Csáky József 179, 183  
Cser Károly 179, 184  
Cserepes István 192  
Csorba Géza 184, 187, 192
- Dietz (Tietz), Adam Ferdinand 294
- Farkas Zoltán 187  
Ferenczy Béni 179, 186, 192, 193, 263–268, 264–266, 284, 286, 312  
Flaxman, John 71, 72, 74  
Forgács Hann Erzsébet 179, 181, 184, 187  
Földes Lenke 179, 181  
Gábor István 184, 187  
Garai Lili 183, 184  
Gárdos Miklós 179, 181, 181, 183, 184, 186, 187

- Gatteaux, Jacques Édouard 96  
 Gerő Gyula 182, 183, 187  
 Goldmann György 179, 183–185, 187  
 Goll, Ivan 184  
 Hanak, Anton 179  
 Hildebrand, Adolf Ernst 173–177, 174–175, 184  
 Houdon, Jean Antoine 275–279  
 Injalbert, Antoine 179  
 Izsó Miklós 3, 145, 307  
 Kassai Jakab 290  
 Kisfaludi Stróbl Zsigmond 179  
 Kövesházi Kalmár Elza 184, 186  
 Krivátsy Szűcs Miklós 181, 184  
 Lajos Béla 181, 183  
 Landowski, Paul 179  
 Langsfeld (Sülyi) Károly 179, 181, 183–186  
 Lebó Ferenc 301  
 Lévy Vilmos 187  
 Lipschitz (Lipchitz), Jacques 181  
 Liphay Mária 184  
 Litman Frigyes 179, 183, 185  
 Lőcsei Pál 276  
 Ludovisi, Bernardino 256  
 Marcks, Gerhard 179  
 Markup Béla 184  
 Martsa István 192  
 Medgyessy Ferenc 179, 185, 187, 192, 268  
 Mészáros László 179, 181, 183–187, 192  
 Michelangelo Buonarroti 45, 264  
 Moore, Henry 222  
 Örkényi Strasser István 192  
 Pacher, Michael 282, 287, 290, 291  
 Pátzay Pál 181, 184, 185, 271  
 Pigalle, Jean Baptiste 51, 54, 55  
 Radnai Béla 179  
 Radnai Margit 184  
 Radovan mester 292  
 Reményi József 265, 268  
 Rieder András 62  
 Rubletzky Géza 187  
 Rumi Rajki István 187  
 Sajó Edit 183, 184, 187  
 Schaár Erzsébet 183, 185–187  
 Schmidt József Ferenc 57, 60, 61, 62  
 Schöffner, Nicolas 206  
 Schönbauer Henrik 184  
 Schönthaler, Franz 101  
 Sidló Ferenc 179  
 Simay Imre 186  
 Szandai Sándor 187  
 Székessy Zoltán 179, 183, 186, 187  
 Szentgyörgyi István 179  
 Szervátiusz Jenő 187  
 Szomor László 187  
 Vay Miklós 133–135, 134  
 Vedres Márk 179  
 Vigh Tamás 192  
 Vilt Tibor 179, 181, 183–187, 183  
 Vörös Béla 179, 181, 183, 184, 186  
 Walch Tamás kőfaragó 57, 60, 62  
 IPARMŰVÉSZEK  
 Anteszner József aranyozó 57  
 Árkay Sándor műlakatos 313  
 Balikó Gábor asztalosmester 257  
 Baranyi György asztalosmester 258  
 Balthazar, Jean Baptiste órás 90  
 Bieber Károly ötvös 311  
 Bónis János asztalosmester 257–259, 258, 261  
 Boule, André Charles műasztalos 92  
 Degen, Jacob órás 93  
 Ferenczy Noémi gobelinművész 263, 265–268, 266  
 Forreider József műlakatos 313  
 Galle, Claude ötvös 92  
 Guillelmus Juliani (Guillaume Julien) ötvös 318, 319  
 Jungfer Gyula műlakatos 311–313  
 Kern István kovácsmester 311  
 Kertész, André fotóművész 327  
 Kovács József asztalosmester 257, 259, 259, 260, 261  
 Kovács Margit kerámikus 187  
 Le Notre, André kerttervező 81  
 Martsa Alajos fotóművész 191, 197  
 Molnár Mihály asztalosmester 259  
 Mortelier, Pierre ötvös 318  
 Nagy István asztalosmester 258, 259  
 Nicolaus de Verdun ötvösmester 290, 291  
 Rémond, François ötvös 90  
 Rousseau, Herman ötvösmester 315–317, 319  
 Sima Sándor műlakatos 312, 313  
 Sulman János lakatosmester 57  
 Szabó János Mihály órás 91



## ZÁDOR ANNA KÖSZÖNTÉSE

Ezt az írásgyűjteményt az Ünnepelet otthonában szeretnénk átnyújtani. Azért ott, mert ehelyütt sorsszerű állandóságot látunk, amely Tanárnő pályáját kísérte és igazi környezetéül szolgált. A többi közben sorra tűnt vagy nagyon is mássá változott.

Mi, akik odajárunk a Rózsahegy utca 1/b-be, tudjuk, hogy különlegesen vonzó, régi bútorok és változatos könyvtár töltik meg a hajdan nagyobb lakás még így is tágas maradványát, amely a régi egészen a reprezentatív közepe. A ház a századdal egyidős, szolid építésű. A kert enyhe domb a hall nagy ablaka tengelyében, majd hátrafelé lejt és a magas fák és virágbokrok szinte elveszejtik határait, a kerítéseket. Így szinte park. Vagy egyholdasnak hat, bár csak a töredéke annak. A fölfelé, a ház mögé kanyarodó út mellett földalatti mentőfolyosó kijárata. A háború emléke. Mellette öreg diófa törzsére borostyán kúszik. Odább a magnólia bokor évtizedek óta próbál fává növekedni. A Tanárnő gyermekkorá óta él itt, a hegy peremén, a kertben és az otthonias homlokzatú házban.

A kopott-gondozott otthonosság nagyon ismerős. A Rózsahegy utca 1/b egyféle központ ugyanis, bár egyszemélyű. Nem nagy fogadásokra való, hanem egy-egy meghívottnak, máskor legfeljebb két (ritkán három, de csak kis létszámú) családnak, házaspárnak hétvégeken vagy aközben, mikor hogy. Jobban mondva talán: mindenkor. Még senkinek sem jutott eszébe, hogy arra gondoljon, vagy úgy fogalmazzon, hogy Tanárnő a legkülönösebb klub nagymestere, amikor tanítványait, barátait, kül- és belföldi kollégáit vagy jó ismerőseit fogadja. A Rózsahegy utcában megjelenők, azaz az oda feljárulók társaságának határai éppúgy messzeveszőek, mint ahogyan a kert kerítése sem áttekinthető, sem érzékelhető. Egyetlen kirekesztő szempontról tudok csak. Míg egyetemi tanár volt és majd mikor már csak nyugdíjban ugyan, de előadott ott — még nem végzett egyetemi polgárt nem hívott meg. A formulázás nehézségeivel küzdve azt kell mondanom, hogy a társaság a — fiatal vagy öreg, női vagy férfi — felnőttek társasága. Vannak benne kedvencek, érdemből? érdem nélkül? — számár kérdés, mert soha sem volt semmiféle vetélkedés — és lehet, a férfiak némi túlsúlyával, meg vannak türelemmel viseltek, sőt anyai indulattal korrekcióra szoruló is: talán női többségben? De ezt a statisztikát igazán senki sem tudná összeállítani. Sokkal lényegesebb, hogy a meghívottak — értsük úgy, ahogy az Írásban is áll — itt valahogyan mindig egyenlők: se kor, se rang, se álláspont nem sorolja előbbre őket. A felnőtt értelme ezáltal, hogy ne legyen gyerekes — Tanárnő szótárában az elfoglaltság, a botor indulatok szelíd szinonimája. Amennyiben lehetséges, ez gyógyítandó beteg állapot: míg a benne rögződés, azt hiszem, kívül esik a kert kerítés-résein.

A társaság szót jogosan használtam. Hozzá tartozik ehhez az otthonias központhoz, hogy Ausztráliától Alaszkáig (közbe értve a földgolyót) itt tudjuk meg a leggyorsabban,

mi történik, sőt azt is (ez utóbbi nehezebb), mi esik meg itthon. Nemcsak a nagy általánosságokat, hanem a személyi eseményeket. És még mindezek előtt a szakmai, a művészettörténeti, szakirodalmi, kiállítási, tudományos és szépirodalmi, valamint a zenei eseményeket és értékeléseket is. Azokban az évtizedekben, amikor a médiumok kevésbé voltak beszédesek, no és társasági élet sehogyan sem volt (ma is alig még), erre a házra (az utolsó magyar szalon?) forrásként hivatkozhattak és ma is hivatkozhatunk.

Aki ma olvassa ezt, nem értheti igazán, hogy Tanárnő több tehetséges fiatal művészettörténésznek szerzett ösztöndíjakat külföldön, mint az egykori Ösztöndíjtanács egész működése idején. Több baráti-szakmai kapcsolathoz segített kollégákat, fiatalokat, mint egész intézmények. Aki tanácsért, adatokért, információért, ajánlásért Tanárnőhöz fordult — azt hiszem, szinte kivétel nélkül —, mindig többet kapott, mint amennyit várt. Szeretném ezt úgy leírni, mint lexikális tény, nem mint előgumot. Érdemes és időszzerű lesz összeállítani már erről egy lehetőleg teljes név- és adatsort.

Ebből rögtön úgy tűnhet, hasznos Tanárnőhöz járni. Ez igaz, de lényege mélyebben van. Éppen abban, hogy Tanárnő mindenkit számon tart. Ez a legnagyobb, soha le nem írt, közre csak részben és szóban adott szakmai és személyi (sőt kulturális) nyilvántartás. Fouché rendőrmisztériusé óta az ilyesmi ellenőrzési céllal készül. Tanárnő társasági és pártfogói alapon. Afféle morális alapítványként működik...

Másik mélyebb oka a Rózsahegy utcába járók vonzódásának bizonyára az, hogy Tanárnővel (és netán az ottlevőkkel) társalognak. A társasági életnek ez az alapja korunkra nagyon megfogyott az országban, sőt az egész világon; esetlenségekhez, szinte korlátoeltságokhoz vezetett — ki ment a divatból. A Tanárnő környezetében ez az életfeltétel (asylum-szalon) töretlen, sőt fiatalosabb még, mint amilyenek akár a sorok írója is érzi magát: kíváncsi, együttérző és kizáró, kritikus, ironikus és mindent fogyasztó, amit soha nem lehet igazán lezárni. A mindent túlélés lehetősége. A baráti hangba kapaszkodás.

A háznak, amely kissé barokkos ízü kései szecessziós, meg a kertnek a tudományhoz, vagy akárcsak a témabeli ráhangoltsághoz nincs köze. A tudományos teljesítménynek, mely az olasz kései reneszánsz építészetelméletek vizsgálatától a klasszicizmusig, sőt a modern építészettörténetig és a kertépítés újszerű kutatásáig nagy ívet zár, számtalan személyes vonatkozása van. Ami ebből a tanítványokat illeti, tény, hogy az újabbkori (barokk és későbbi) építészettörténet művelői Tanárnő környezetéből nőttek ki és innen rekrutálódnak a 19. századi művészet korszerű kutatását művelők is. A hivatalok különben az Ünnepelet számára mindig Pesten voltak: a Franklin Társulat barokk palotáskája (a II. világháborúban pusztult el) a klasszicista Károlyi-palota oldalhomlokzatára tekintett; az Egyetem, a



Trefort utca, majd a Piarista-tömb voltak műhelyei — de otthona és könyvtára nyugalma mellett ezek állandóan költöző intézményeknek bizonyultak. Persze, mindenütt fortélyos félelem igazgatott mindenkit több mint egy emberöltőn át — de nem volt-e az átvészelés végül is sikeres? Vesztettünk, de veszítettünk-e magunkból? Alighanem azt mondanánk, hogy önmagából Tanárnő a legkevesebbet. Évtizedek alatt ugyanis a hazai tudományok nagy részében különös rendszer alakult ki: a jeles tanulóké. Nagy szerepe volt ebben a Tudományos Akadémiának. A tudomány munkásainak tekintélyes része Karinthy: A jó tanuló felelősségét szerezte el. A címekre törekvők dolgozatokat írtak; a minősítő bizottságok a szempontok mérlegén minősítették azokat. A jó tanulók jó hivatalnok-tudósok lettek — tisztelet a nem kevés kivételnek. Tanárnő nem ebben a szellemben tartotta előadásait és nem ezt várta tanítványaitól, mert szabadnak kezelte őket.

A kertben pár kerti bútor, a századelőről fennmaradt fém szék és asztal. Nem romlottak el — a formáikat ma utánozzák. Tanárnő is használja őket, polgári és vendégszerető rekvizitumait a stabilitásnak. A Rózsahegy utca 1/b-ben értettük meg azt, hogy családi hagyomány, puritán, de kíváncsi és társaságot, társadalmat formáló szellem, öszeszedegettség és magával küzdő félelem, a messze világra tekintés és tapasztalat mellett kis házi világunk építése és szívós védelme, adakozó kedv és bölcs félrehúzódasás összetartozhatnak a változékony felhők alatt — úgy, ahogyan még senki sem egyesítette őket.

A kötet szerzői szívből és tisztelettel, hálával és jókívánásaikkal köszöntik Tanárnőt ezen a születésnapon.

*Mojzer Miklós*

## TABULA GRATULATORIA

BELITSKA-SCHOLTZ HEDVIG  
BERECZKY LÓRÁND  
BOSKOVITS MIKLÓS  
BUZÁSI ENIKŐ  
ILLYÉS MÁRIA  
PERNECZKY GÉZA  
ROMVÁRY FERENC  
SZABÓ JÚLIA  
TEHEL PÉTER  
TÓTH SÁNDOR  
TÖRÖK GYÖNGYI



## ZÁDOR ANNA IRODALMI MUNKÁSSÁGA 1984–1993

*Zádor Anna szakirodalmi munkásságának bibliográfiája* (1974-ig) megjelent: *Építés- Építészettudomány* V. 1974:3-4, 639-642; *Zádor Anna tudományos munkásságának bibliográfiája, 1974-1983*: *Ars Hungarica* 12. 1984:1, 9-10.

Építészeti szakszótár. Budapest 1984

Dercsényi Dezső 70. születésnapjára. Magyar Műemlékvédelem 9. 1984, 445-447.

Die Architektur des Klassizismus und der Romantik in Ungarn. Budapest 1985

Revival Architecture in Hungary. Classicism and Romanticism. Budapest 1985

Utószó. In: Étienne-Louis Boullée: Az építészet poézise. Tanulmány a művészetről. Budapest 1985

Gombrich, Ernst H.: Reneszánsz tanulmányok. Válogatta Zádor Anna. Budapest 1985

Emlékeim Fülep Lajosról. Jelenkor 28. 1985:1, 49-52.

Emlékeim Fülep Lajosról. In: Fülep Lajos emlékkönyv. Szerk. Timár Árpád. Budapest 1985, 322-341.

Weiner Leóról. In: Emlékezések Weiner Leóról. Szerk. Berlász Melinda. Budapest 1985, 217-225.

Feszli Frigyes; Izsó Miklós; Székely Bertalan; Ybl Miklós. In: Ezer év. Arcképek a magyar történelemből. A szerkesztő bizottság elnöke Kállai Gyula. Budapest 1985

A Hungarian Landscape Garden around 1800. The New Hungarian Quarterly 26. 1985:100, 116-122.

Bíró József. 1907-1945. Művészettörténeti Értesítő XXXIV. 1985:3-4, 203-205.

Az építészet helye és szerepe Fülep Lajos gondolatrendszérében. In: Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára. Pécs 1986, 79-85.

Sok területen otthonosan. Emléksorok Csatskai Endréről. Műhely 9. 1986:5, 18-20.

Csákvár, Eszterháza, Gernyeszeg, Hodkovce, Hungary, Martonvásár, Nagycenk, Nebbien, Petri, Posoni kert, Tatta, Városliget — címszavak in: The Oxford Companion to Gardens. Ed. Patrick Goode, Sir Geoffrey Jellicoe, Susan Jellicoe, Michael Lancaster. Oxford—New York 1986,

132-133, 179-180, 225, 258, 264-266, 358, 387, 389, 429, 452, 551, 580.

Budapesti magángyűjtemények. Majovszky Pál. 1871-1935. Budapest 25. 1987:1, 41-44.

Major Mátéről. Magyar Építőművészet 78. 1987:4-5, 55-56.

The History of the English Garden in Hungary. Acta Historiae Artium XXXIII. 1987-88:3-4, 291-344.

Az építészet és múltja. Válogatott tanulmányok. Budapest 1988

Egy ismeretlen hazai képgyűjtemény. In: Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 89-91.

Hild József. 1789-1867. A híd 1. 1989:2, 36-38.

Megemlékezés Henszlmann Imréről. *Ars Hungarica* 18. 1990:1, 3-6.

Der englische Garten in Ungarn. Die Gartenkunst 2. 1990:1, 41-52.

Hajszálgyökerek. Zádor Annával beszélget Lyka Károlyról Ránki Júlia. Kossuth Rádió 1990. április 26. (Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz. 23216/1990)

Hungary. In: The Gardens of Europe. Ed. Penelope Hobhouse, Patrick Taylor. London 1990, 315-321.

Kapossy János hagyatékából. Művészettörténeti Értesítő XXXIX. 1990:1-2, 121-134.

Kapossy János hagyatékából II. Művészettörténeti Értesítő XL. 1991:1-2, 92-108

Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919. Holmi III. 1991:4, 526-529.

Bíró József (1907-1945) emlékkiállítására. Holmi III. 1991:8, 1079-1081.

Arcképvázlat. In: Tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Budapest 1991, 11-13.

Előszó; Emlékezés Ybl Ervinre. In: Ybl Miklós építész 1814-1891. Katalógus, szerk. Kemény Mária—Farbaky Péter. Budapest 1991, 11; 175-179.

A kismartoni (Eisenstadt) egykori Wolf-gyűjtemény. Új Művészet 2. 1991:10, 29–31.

Arcképvázlat Hoffmann Edithről. 1888–1945. Holmi IV. 1992:1, 93–98.

A zene bűvöletében. [Varró Margit: Két világrész tanára] Holmi IV. 1992:7, 1050–1054.

Schöpfung Aladáról. Holmi IV. 1992:10, 1408–1413.

Entz Gézaról — a barát szemével. Magyar Szemle, Új folyam II. 1993:7, 725–729.

Egy elfelejtett folyóirat. [A Tükör] Holmi V. 1993:7, 966–970.

Csernyánszky Mária, a barát szemével. Ars Decorativa 13. 1993, 9–12, 13–16.

Egy művészettörténész indulása. Új Művészet 4. 1993:II, 72–75.

Művészettörténeti áramlatok. Új Művészet 4. 1993:12

A historizmus művészete Magyarországon. Szerkesztette Zádor Anna; Előszó. Budapest 1993



## A PÉCSI SZÉKESEGYHÁZ MÁRVÁNYKAPUJA

A pécsi székesegyház 19. század eleji átépítése Zádor Anna Pollack Mihállyal foglalkozó kutatásai óta nem vonzott annyi érdeklődőt, mint napjainkban.[1] Boros László forrásfeltáró munkájának eredményeképpen Pollack szerzősége az 1806-ban elfogadott, gótizáló jellegű átépítési tervekkel kapcsolatban többé nem kétséges.[2] Az immár nyugvópontonra jutott kérdés azonban újabbakat, a korábbi-nál is érdekesebbeket hív életre a középkori templomépület konszolidálására szánt, gótizáló jellegű barokk homlokzat-tervekről, és e koncepciónak a megbízó által negyed századdal később kierőszakolt megvalósításáról egy kitűnő építész önálló — „római mintájú”, azaz klasszicizáló — stílusfelfogása ellenében. Ez a megrendelt, megkésett gótizálás mai történeti megítélésünk szerint inkább összekötő-kapocsnak minősül két korszak rokon tendenciái közt. Pollack nem tudta, de nem is akarta megtagadni ezt az irányzatot, annál kevésbé, mivel a jelek szerint a megbízó számára kedves 18. századi terv is tartalmazott „római” elemeket, így a jellegzetes oszlopos homlokzattagolást, mely Pollack művéről utóbb Friedrich von Schmidt neoromán székesegyházépületére is átöröklődött.[3] Pollack és a káptalan hallgatóságos konszenzusának lehetett a következménye, hogy a megbízásban a statikai erősítésként felfogott, de attraktív építészeti feladatként megvalósított homlokzati kulisszák bizonyultak elsődlegesnek, a gótizáló részletek pedig járulékosnak, motivikus jellegűnek. Érdekes tanulság ez bizonyos stíluselemek sajátos felfogására, szerkezet és stílus instabil kapcsolatára nézve egy változó korban.

A pécsi székesegyházépület egy középkori részletének vizsgálata hasonló tapasztalatokkal gazdagít. A szoban forgó részletet, a nyugati homlokzat portálját[4] a középkori templom lebontásáig a Pollack-féle architektúra vette körül (1. kép).[5] Mint Mark Weinmann 18. század végén készült rézmetszete tanúsítja, a Pollack tervezte átépítés előtt ezen a homlokzaton az Árpád kori, alkalmasint még 11. századi kváderfal nagy, osztatlan felületei domináltak[6] (2. kép). Benne a főhajó tengelyében épített, félkörös záródású béléletes portál 5,40 méteres magassága ellenére kicsinek tűnt,[7] és mivel dísztelensége régies benyomást keltett a székesegyházi építéstörténettel foglalkozókban, újabb idő-kig a homlokzattal egykorú, 11. századi alkotásnak tartották.[8] A Weinmann metszetén látható rízalitos kapuépítmény a portál körül hornyolt tagozatban végződött[9] és fél méternyiével ugrott a homlokzati fal elé;[10] szerepe a szélesen kitáruló kapubéllettel volt kapcsolatos. Bizonyos, hogy a portálépítményt utólagosan illesztették a korai homlokzati falba.

A szétszedett kapu kövei ma múzeumi raktárban vannak, a portál felépítésének, jellegének megítéléséhez azonban megfelelő támpontokat nyújtanak August Kirstein 1881–82-es felmérései, és a fényképek arról a kapurekonstrukcióról, ami az 1952-ben megnyitott pécsi Románkori Kőtárban harminc évig fennállt (4. kép).[11] Az egykor

minden bizonnyal timpanonnal rendelkező[12] kapuzatot oszloppár fogta közre, ez támasztotta alá a portál íves záródékának külső elemét. Ez a részlet az 1952-es összeállításban nem szerepelt, mivel a vonatkozó faragványok csak a legutóbbi restaurálás során voltak azonosíthatók (7. kép, 46–50. sz.).[13] Ornamentális elem, az oszlopfőket is ide-számítva csupán a keskeny vállkövek vonalában jelentkezett, míg az archivolt- és szárkőzónát az azonosan képzett profilos tagozatok folyamatossága kapcsolta egymáshoz. Ezt a kimondottan építészeti jellegű díszítést egy külső és egy belső bélleti rétegnek megfelelő kősoron faragták ki; a kőkiosztást a 7. kép mutatja. A 10. és 17. sz. kő, ill. a két vállkő[14] vízszintes helyzete statikai szerepükkel állt összefüggésben.

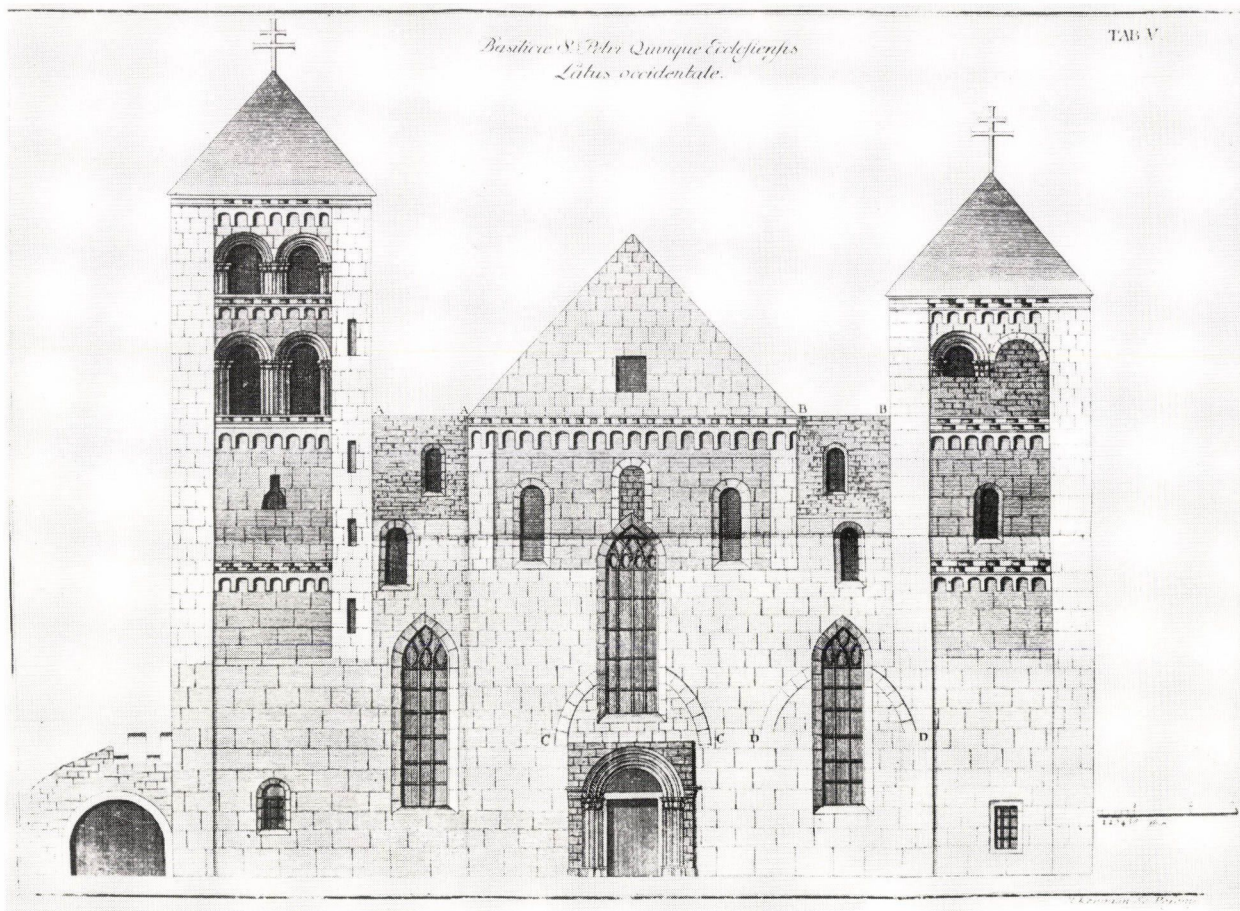
A kapubélletnek ez a díszítési módja határozottan szokatlan. Az archivolt külső tagozatán a klasszikus szimára emlékeztető, felül hornyolt, majd kidomborodó tagozat a zárópárkány ismert formuláját ismétli, szárkővön azonban a pécsihez hasonlóan önálló és hangsúlyos díszítő elemként seholsem jut szerephez (6. kép). Míg e külső bélleti réteg szimaprofilja lágy hullámfelületet ad enyhén domborodó átmenettel a szélső lemeztagok felé, a belső kősor profilja sokkal markánsabb. Mély középső hornyát vastag pálcák fogták közre, melyekkel kapcsolatban a kapu készítői szemlátomást bizonytalankodtak, hogy nem kell-e őket féloszlopként értelmezni. Ez utóbbi történt a külső hengeres tag esetében, mely ember-, illetve állatfejes „oszlopfőt” kapott, míg a belső hengertag párkányba iktatott koronázó részét meglehetősen durván visszafaragták, hogy a hengeres elem zavartalan körbefutását érzékeltessék (5. kép). Ha a mély hornyot szégléyező lemeztagoktól eltekintünk, akkor felfoghatjuk úgy, hogy a külső, lankásabb és a belső, plasztikusabb felületű bélleti kősoron egyazon profil két végétét valószínűsítették meg. Épp ez az, ami ebben a két bélletprofilban olyan szokatlanul, mondhatni zavaróan hat: az egyszerű tagozat két egymás mellett futó, egymáshoz nem igazán szervesen kapcsolódó variánsa majdhogynem azt a gyanút ébreszti, hogy a kapun tervváltozás történt. Úgy tetszik azonban, ilyesmire nem került sor, legalábbis abból ítélve, hogy ez a sajátos profillegyüttes ugyanebben a formában és teljesen azonos méretben szerepelt a székesegyház déli kapujának bélletén.[15] A béllet e két szomszédos kőszora a profil és a vélhető készítmény mód tekintetében leginkább a párkányokéra emlékeztet. Míg az archivoltok kövei megfeleltek az ívpárkány funkciójának, a szárkőzóna „függőleges párkányai” portálon merőben szokatlanul lefutottak a béllet aljáig, és összetett profiljukat a lábazatokra is kivetítették.

Összegezve a faragványok, fényképek és a Kirstein-féle rajzok adta benyomásokat, egy különös, az Árpád-kori kapuzatokétól eltérő jellegű portál képe rajzolódik ki előttünk. Alkotói nem követték a szokásos bélletlépcsős, oszlobélletes felépítést, hanem az erősen távoluló béllet ferde









2. A székesegyház nyugati homlokzata. Mark Weinmann rézmetszete, 1782 előtt. Fotó: Mihalik Tamás

falának kívántak profilos tagozást adni, sajátosságosan alkalmazott építészeti elemekkel vive plasztikus mozgást a sík felületbe. Henszlmann Imre, aki az 1860-as évek vége felé felmérte és leírta ezt a portált, hosszasan elemezte széles kitarulkozását, bélletének laposságát, a bélletfal fejezet nélküli oszlopait.[16] Henszlmann úgy vélte, a kapuzat Pécs környéki márványból (tulajdonképpen kemény mészkőből) készült. Másfél évtizeddel később, a középkori székesegyház bontásakor derült fény arra a történeti szempontból lényeges, és a portál szokatlan felépítését alapvetően befolyásoló körülményre, hogy a kapuhoz római kori alkotások márványanyagát használták fel.[17]

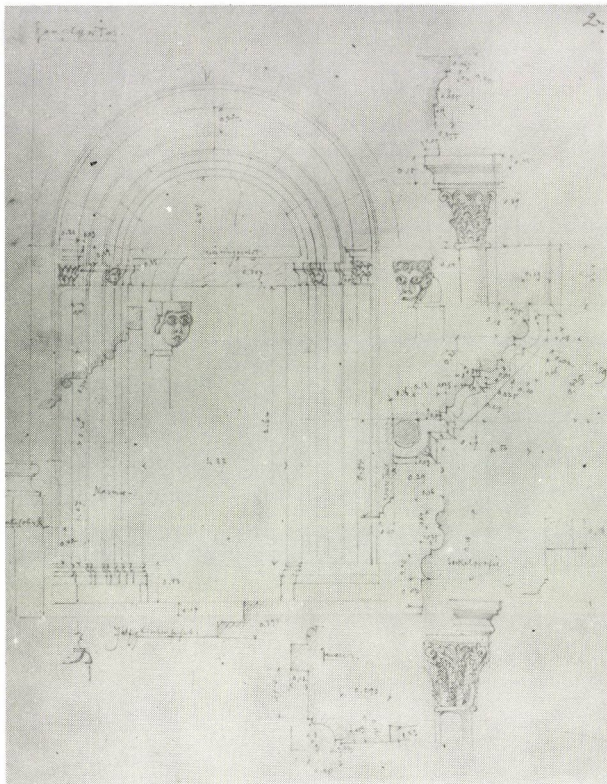
Mint az a kapuzati faragványok 1988–91-es restaurálása és az ezzel kapcsolatos vizsgálatok során beigazolódott, a portál valóban teljes egészében másodlagos, az ókorban már egyszer alkalmazott kőanyagból készült. A kövek nagy részére igen jó minőségű fehér márvány használatra jellemző (7. kép, A), közülük néhánynak a hátoldalán római relief-törredék látható (a rajzon csillaggal jelzett darabok). Pár további faragvány anyaga kissé kevésbé minőségű (C), egy nagyobb csoporté pedig nem is márvány, hanem avval rokon kristályos mészkő erősen csillámos rétegekkel (B).[18] A római korban ezt a márványnál porózusabb, az erezetes részeknél meglehetősen inhomogén és erősen zöldesszürkés kőanyagot alárendeltebb célokra, pl. szarkofágfedélhez használták (keresztrel jelzett darabok); a kapuzat készítői is óvakodtak tőle, hogy finom hajlatokkal jellem-

zett részletekhez, így a béllet külső kősorához alkalmazták.[19]

A keretelő oszlopok törzsének anyagát adó grániton kívül (E)[20] A, C és D márványa, B kristályos mészkőve is importált anyag volt Pannoniában. Azonos, vélhetően mediterrán területről származhattak, és még A és B is jöhetett akár azonos bányából abban az esetben, ha egyazon megrendelői körben keletkezett egykorú alkotásokról volt szó.[21] A kapu kövein fennmaradt művészletek mind funerális vonatkozásúak. Ezek a faragványok két szarkofágtörredéktől eltekintve sírsztélékhez tartoztak,[22] melyeket más márványdomborművekkel együtt egy feltételezett sopianae-i kőfaragóműhely 1. század végi, 2. század közepi tevékenységéhez kapcsolt az ókori Péccsel foglalkozó régészeti kutatás.[23]

Kézenfekvő feltevés, hogy az egykori római temető területén álló Árpád kori székesegyház új kapujához a temető helyén fellelhető márványszttélék szolgáltatottak kőanyagot. Kérdés, elegendőnek bizonyult-e ez a forrás, nem kellett-e további környékbéli római kori lelőhelyekhez fordulni, hiszen a székesegyháznak mindjárt három portálja felújításához, a nyugatin kívül a délihez és a szerény északihoz is szükség támadt márványra.[24] Ez az igényes vállalkozás alig képzelhető el másként, mint a püspöki megbízó kezdeményezésére. Pécs püspökei Szent István kora óta szoros spirituális kapcsolatban álltak a város késői antik múltjával, mely székesegyházuk számára a helyi ókeresztény hagyo-





3. A székesegyház nyugati kapuja. August Kirstein rajza, 1881. Pécs, JPM. Fotó: Nádor Katalin



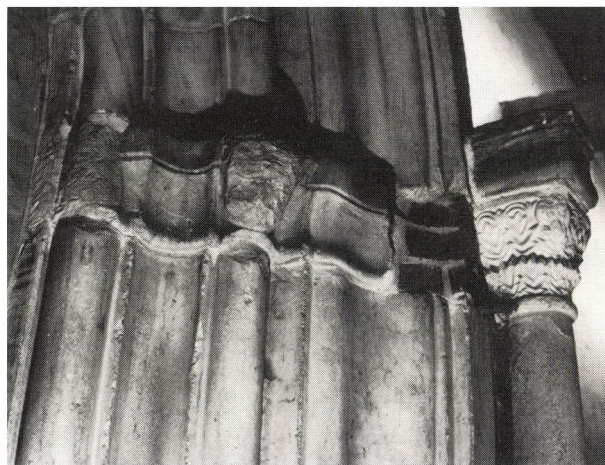
4. A rekonstruált kapuzat az egykori pécsi Románkori Kötárban. Szakál Ernő terve, 1952. Fotó: Mihalik Tamás

mány szemmel látható továbbélését jelentette, és a püspöki trónt az ősiség bizonyos látszatával övezte. A márványkapukat megrendelő pécsi püspök minden jel szerint éppen úgy járt el, mint antik múltú városba települt számos elődje és kortársa. Az ellentmondásosságok közt, amelyek a középkornak a római sírmezőkhöz való viszonyát jellemezték, ott volt ugyanis e rommezők nemes kőanyagának újrafelhasználása — látszólag tiszteletteljes főhajtásként, még inkább a nagy elődökre utaló reprezentációs céllal, s talán elsődlegesen az aktuális ízlésnek megfelelő, templomdiszítésre alkalmas, jól faragható matéria megszerzésének gondolatával.

A szétszedett kapuzat minden oldalukon jól vizsgálható kővei valami igen lényegeset árulnak el erről az aktuális ízlésről és az alkotói szándékról. A székesegyház román stílusú, ma hasonló vizsgálati lehetőségeket kínáló faragványai mellett határozottan feltűnik a portálfaragványok eredetileg takart, egymáshoz illeszkedő felületeinek rendkívül gondos kidolgozása. A fűgák pontos és szabályos kivitele, a szinte szobrászi gondossággal készített csaplyukak és a tőlük elvezető, v-alakban faragott légcSATORNÁK már-már esztétikai asszociációkat keltenek, pedig inkább valamiféle mérnöki precizitásról, a szép és pontos illesztés előre megtervezettségéről van itt szó. További fontos adalék ehhez a számozási rendszer, amely a faragványok egymáshoz csatlakozó oldalairól leolvasható. A vonásokkal jelölt számok, a kapu jobb oldali kőveinek ferde vonallal való megkülönböztetése a miénktől kissé eltérő, de az adott rendszeren belül hibátlan logikára vall (7. kép). A kemény és finom kőanyag használatának és a nagyfokú előretervezésnek ebbe a harmóniájába természetes módon illeszkedik a portálbélletek építészeti jellegű, profilos kiképzése. Az uniformi-

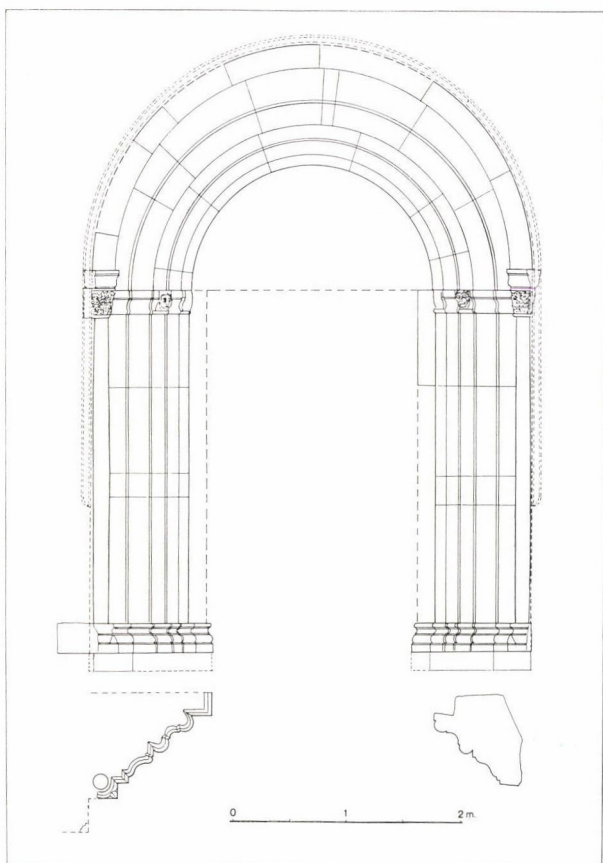
zált profilok és azonos formában való ismétlődésük a déli kapuzaton a sablon fejlett használatára mutatnak, s az egyes portálemek elhelyezése előtti olyan nagymértékű kidolgozására, amit előregyártásnak lehetne nevezni.[25]

A történeti fogalomrendszerben ez a tervezési mód, az ilyen konstrukció a korai gótika fogalmához társul. A portál tervezője minden jel szerint jól ismerte azokat az építészeti eredményeket, amiket az új irányzat honosított meg 1200 táján a királyi székvárosban és az esztergomiakkal rokon további építkezéseken.[26] A pécsi kapuzatot a



5. A kapu jobb oldali bélletének részlete az 1952-es kapurekonstrukción. Fotó: Mihalik Tamás





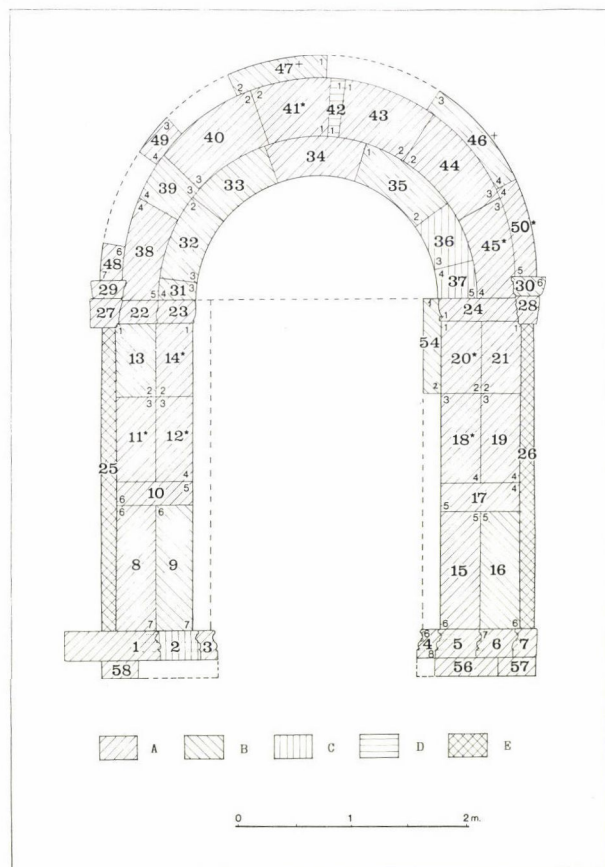
6. A pécsi székesegyház nyugati kapuja. Szijártó Kálmán rajza August Kirstein 1881-es adatai, Osgyányi Vilmos köfelmérései és Lukácsy Gábornak az 1952-es kapurekonstrukcióról készített felmérése nyomán

struktúra oldaláról szemlélve valóban úgy tűnik, hogy ezt a művet egy világ választotta el a termékeny székesegyházi műhely nagyszámú díszítő jellegű, a szerkezetet csak elemi fokon érzékeltető faragványától.[27] Képletesen szólva, ez a szándékosan dísztelen, csupán márványanyagával parádézó,[28] előkelő kapu itt a nyugati homlokzaton mintegy rácsukódott pár évtized művészeti eredményeire — mindarra, amivel a romanika a székesegyház belsejét tele rakta: a burjánzóan gazdag, színes ornamentális faragásra, az ember egész történetét átívelő ikonográfiára, a szentély és a hajó közti térség dekorálásának meg-megújuló kísérleteire.

Az út, amelyet a nagy márványportál a korai gótikus fejlődés irányába nyitott, azonban mintha elakadt volna a szerkezeti vonatkozásoknál. Nehéz nem észrevenni, hogy kivitelezéstechnikai megfontolások adták az ötletet a béllet túldimenzionált párkányprofilokkal való tagozásához — a párkány ugyanis az az építészeti elem, ami minden korban kínálta magát a sorozatban való faragásra.[29] A párkányprofil kapcsán rögtön ki is derülnek a készítőik tényleges stílári preferenciái. A kapu belső bélletrétegének henger-vájat-henger váltakozású plasztikus profilja az érett román építéset kedvelt németországi párkánymotívumát ismétli. E motívumot minden bizonnyal Esztergomból vették át, a királyi palotának azonban éppenséggel a régiesebb részeitől, ahol a pécsi portáldíszítés egy további, kevésbé hangsúlyos eleme, a keretelő horonytagozat szarvszerű sarokra

futása is megtalálható.[30] Az utóbbi, elegánsabb és a korai gótika felé is továbbmutató megoldás az esztergomi palotabeli kapukra jellemző, evvel szemben Pécsen máshoz folyamodtak: itt a szárkőveken végig lefutó profilok s a velük azonosan tagolt lábazatok a Szent Kereszt-kápolna által képviselt régebbi helyi hagyományt követték.[31] E különös és ritka formula mögött az Adriai tenger vidékének bizantinizáló román művészete sejthető. Hasonló forrása lehetett a kapuoszlopfők feltűnően archaikus levélstílusának,[32] mely faragásmód tekintetében távolról felidézi az Árpád-kori kőfaragás délvidéki, bizáncias kezdeteinek emlékét is. A pécsi egyházmegye jelentős részben kiterjedt erre a korai művészetünket meghatározó területre, és hagyományosan szoros kapcsolatokat tartott azon túliakkal is, egészen Dalmáciáig. E vidékeken hosszán tovább élt a régies kőfaragó gyakorlat. Szerepét sejteni lehet a pécsi székesegyházdíszítés utolsó, késői román stílusú ornamentális megbízásában,[33] és kissé később, a 13. század elején abban a szerény faragott díszben, ami a nyugati kapuzatnak és déli párjának a látványát kiegészítette.

A székesegyház nagy román kori építkezése ez idő tájt kapott utolsó lendületet és jutott el a befejezéséhez;[34] támogatója bizonyára a püspök, Calanus volt (1188 előtt–1218).[35] Calanust a márványkapuk megrendelőjének is kell tekintenünk, és életútja bizonyos elemeinek ismeretét-



7. A kapuzat fennmaradt kővei és kőkiosztása. A–E: kőanyagok: (A: márvány; B: kristályos mészkő; C: az A-nál kissé gyengébb minőségű márvány; D: márvány szürkés árnyalattal; E: gránit). A csillaggal jelzett kővek hátoldalán római kori reliefsaradványok vannak, a kereszttel jelzett kővek római szarkofágfedelekhöz tartoztak. Szijártó Kálmán rajza



ben úgy látszik, a művelt és tekintélyes főpap jóval többet tett a nemes kőanyag önmagában is jelentős kiválasztásánál. 1181–83 között Calanust királyi kancellári tiszte az esztergomi udvarhoz kötötte, és később, pécsi püspökként is szoros kapcsolatot tartott a királyi és az érseki székhellyel. Ilyenformán figyelemmel kísérhette III. Béla palotaépítkezését, a székesegyházban folyó újabb munkálatokat, s a templom nyugati homlokzatán a díszes márványportál nagy művének alakulását. Még arról is tájékozva lehetett, hogy az újszerű látvány hazai mesterek számára eddig ismeretlen, új szerkezeti követelményeket is támaszt.

A pécsi márványportálok megtervezéséhez Calanusnak minden bizonnyal olyan mesterre volt szüksége, aki járatos volt az új építéssel elemi konstrukciós kérdéseiben. Ami a kapuk további, ugyancsak fontos részleteit: a béllet elemét és felépítését illeti, ezeknek már nem volt sok közük az udvari művészethez; a kemény márványanyag adottságainak függvényében alakultak a mesterkéz adta lehetőségek szerint. Az utóbbit a helyi műhely szolgáltathatta, vagy

nemes kőben gazdag délebbi vidékről hozhatta a püspök, aki korábbi sikeres diplomáciai ténykedés után 1193-ban kormányzóként állt Horvátország és Dalmácia élén. Mint ahogyan az egy századdal előbb, a korai román művészet hazai jelentkezésekor előfordult, gyakorlati szempontok más-más megoldáshoz vezettek az építészeti konstrukció és a finom kőfaragás területén, némileg zavarba hozva ezzel a zárt stílus kategóriákat kedvelő művészettörténeti kutatást. A pécsi püspököt és a munkára szerződött mestereket azonban nem befolyásolták fogalmi rendszerek. Az ő szemükben az ősi és előkelő márványanyagból készítenő templomportál volt a feladat, melyhez a koncepció készítőjétől a díszítést faragó mesterekig ki-ki a maga eszközeivel, látásmódjával és nagyfokú alkotói pragmatizmussal igazodott. Ebben bizonyára nem különböztek lényegesen a székesegyházon dolgozó késői utódaiktól, Pollack Mihálytól és kortársaitól.

Tóth Melinda

és az 1993-as pécsi egyetemi gyakorlat munkaközössége\*

## JEGYZETEK

\* Ez a dolgozat többet foglal magában a szerző saját kutatási eredményeinél. Megírásához fontos adalékokkal járult hozzá a két konzulens, Osgyányi Vilmos restaurátor, aki a kapu kőfaragványainak restaurálásakor tett megfigyeléseivel gazdagította a portálról való ismereteket és Tóth Mária geofizikus, aki a kőanyagokkal kapcsolatos helyszíni és analitikai vizsgálatainak eredményeit osztotta meg a szerzővel. Hármuknak a székesegyházi márványkaput érintő munkája szemináriumon került megvitatásra Pécsen, 1993. szeptember 1-jén a dómmúzeumi kögyűjtemény raktárában, az ELTE művészettörténet szakos hallgatóinak gyakorlata keretében. A gyakorlaton részt vett huszonöt egyetemi hallgató, továbbá Buzás Gergely, az ELTE Régészeti Tanszékének oktatója, valamint Szakács Béla Zsolt és Kiss Etele művészettörténészek. Az itt felsoroltak tagjai voltak annak a kis munkaközösségnek, amely a jelen dolgozatot az Ünnepeletnek ajánlja.

1 Zádor Anna: A Pollack-kutatás néhány problémája. Művészettörténeti Értesítő IV. 1955, 9–16; Uő: Pollack Mihály. Budapest 1960, 99–110; Bibó István: Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben. Építés-Építészettudomány IV. 1972, 153–158; Komárik Dénes: A korai gótizálás Magyarországon. Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. szerk. Zádor Anna és Szabolcs Hedvig. Budapest 1978, 262–264. Ld. még a következő jegyzetet.

2 Boros László: A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítésének története. Baranyai Helytörténetírás, 1981, 293–352; Uő: A pécsi székesegyház a 18. században. Budapest 1985, 58–61.

3 Boros i. m. 1981, 311. Ld. uo. 310–311. arra nézve, hogy a kivitelezett épület a tornyok felső szintjeinek megoldása tekintetében mennyiben tért el a Pollack-féle elképzeléstől (vö. Komárik i. m. 263.)

4 A kapuhoz tartozó faragványok a Janus Pannonius Múzeum (JPM) Pécs-vasasi kőraktárában vannak. A faragványoknak a 7. képen jelzett számai megfelelnek a szerző készülő pécsi dómmúzeumi katalógusában a 381. sz. (a kapuzat) alszámainak.

A kapu fontosabb irodalma: Haas, Michael: Gedenkbuch der k. freien Stadt Fünfkirchen. Fünfkirchen 1852, 100–101; Eitelberger, Rudolph: Bericht über einen archäologischen Ausflug in Ungarn im den Jahren 1854 und 1855. Jahrbuch der k. k. Central-Commission. . . , I. 1856, 130; Henszlmann Imre: Pécsnek középkori régiségei, 1. A pécsi székesegyháznak építészete. Pest 1869, 20–22, és 23–26. kép; Gereze Péter: Római emlékkövek a pécsi székesegyházból. Archaeologiai Értesítő XIV. 1894, 388–392; Uő: A pécsi székesegyház egykori oltársátra és többi szobrászati maradványa. Archaeologiai Közlemények XX. 1897, 86–87, 88, 90, 114; Uő: Pécsi püspöki múzeum. Archeologiai Értesítő XIX. 1899, 380;

Szőnyi Ottó: A pécsi püspöki múzeum kőtára. Pécs 1906, 12, 23, 45–48; Uő: A pécsi székesegyház leírása az 1882. évi átépítés előtti állapotában. Pécs-Baranyamegyei Múzeum Egyesület Értesítője, 1916, 7–8; Uő: A pécsi székesegyház és Magyarország műemlékei Szent Mór korában. Szent Mór emlékkönyv. Pécs 1936, 301, 305, 328–330; Gosztonyi Gyula: A pécsi Szent Péter székesegyház eredete. Pécs 1939, passim; Dercsényi Dezső: A pécsi kőtar. Budapest 1962, 7–8; Csemeginé Tompos Erzsébet: A pécsi székesegyház Schmidt-féle újjáépítése. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei, 1964, 52–53, 57; Entz Géza: Móra Ferenc Múzeum, Szeged. Kötár. Szeged 1965, 8, 9; Marosi, Ernő: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts. Budapest 1984, 700. j.; Füle, Ferenc: Sopianae. The history of Pécs during the Roman era. Budapest 1984, 257, 260, 262; Tóth Melinda: A pécsi székesegyház nyugati karzata. Építés-Építészettudomány XV. 1983, 437. Ld. még a 17–19. jegyzetet.

Rajzi dokumentumok: (Rövidítések: felm. = felmérés rajz; Klt. = Pécsi Káptalani Levéltár, Térképek és Rajzok gyűjteménye. Székesegyházon a múlt században lebontott középkori székesegyház értendő.)

1. A székesegyház nyugati homlokzata. M. Weinmann rézmetszete, 1782 előtt. Közlötte J. Koller: Prolegomena in Historiam Episcopatus Quinqueecclesiarum. Posonii 1804, V. t. (= a jelen tanulmány 2. képe).

2. A székesegyház alaprajza. J. Krammer tollrajza, 1780-as évek. Eger, Érseki Levéltár, Tervrajzok, I/4. Közlötte Hajós G., Művészettörténeti Értesítő XV. 1966, 1. kép.

3. A székesegyház alaprajzi felm. J. Buck tusrajza, 1805. Klt. 39. sz. Közlötte Gosztonyi i. m. III. kép; a vonatkozó részlet: Tóth i. m. 1. kép.

4. A kapu nézete, alaprajza, két oszlopfője. Fametszetek Henszlmann I. felm. után. Közlötte uő i. m. 1869, 23–26. kép.

5. A székesegyház alaprajzi felm. Tusrajz (A. Kirstein, 1882.) Klt. 1/2. sz. Közlötte Szőnyi i. m. 1916, a 16. lapnál; Gosztonyi i. m. IV. kép; Csemeginé i. m. II/1. kép.

6. A székesegyház nyugati homlokzatának felm. manuáléja. Ceruzarajz (A. Kirstein, 1881.) Pécs, JPM Várostartörténeti Múzeum, ltsz. 59.1.20., 1. lap. Közlötte Sonkoly K., A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 29. 1984, 7. kép (= a jelen tanulmány 1. képe).

7. A székesegyház nyugati homlokzatának felm. Tusrajz (A. Kirstein), szign. F. v. Schmidt, 1882. Klt. 44. sz. Közlötte Szőnyi i. m. 1916, az 5. lapnál; Csemeginé i. m. IX/felső kép.

8. A kapu felm. manuáléja. Ceruzarajz (A. Kirstein, 1881.) JPM Várostartörténeti Múzeum, ltsz. 59.1.20., 2. lap. Közöletlen (= a jelen tanulmány 3. képe).



9. A kapu felm. a nyugati homlokzatával azonos lapon (az előző tételben szereplő rajz tisztázata). Ceruzarajz (A. Kirstein), 1881. Klt. 69. sz. Közöletlen.

10. A székesegyház hosszmetseti felm. dél felé. Tusrajz (A. Kirstein, 1882.) A vonatkozó részlet közölve: Tóth i. m. 5. kép.

11. A székesegyház hosszmetseti felm. észak felé. Ceruzarajz (A. Kirstein), szign. F. v. Schmidt, 1882. Klt. 196. sz. Közöletlen.

12. A székesegyház hosszmetseti felm. észak felé. Tusrajz (A. Kirstein, 1881 vagy 1882.) Klt. 1/3. sz. Közölve Csemeginé i. m. IV/felső kép.

13. Felm. a pécsi Románkori Kötárban Szakál Ernő által készített, 1952 és 1982 között fennállt kapurekonstrukcióról. Tusrajz. Lukácsy Gábor, 1970-es évek 2. fele. (Felhasználva a jelen tanulmány 6–7. képhez.) Ld. még a 11. jegyzetet.

Korlátozott értelemben forrásnak tekinthető továbbá a kapu másolata a neoromán székesegyház nyugati homlokzatán. A másolat Ausztriában készült 1884 körül; rajzi mintája az eredeti kapuzatról készült felmérésre megy vissza (1. fent, 8. sz.).

5 Friedrich von Schmidt vezető pallérjának, August Kirsteinnek ez a rajza további 28 rajzzal együtt a középkori székesegyház lebontását megelőző 1881–1882-es épületfelmérés manuáléj tartalmazza (JPM Várostörténeti Múzeum, ltsz. 59.1.20.) Sonkoly Károlynak, ki a rástörzsetet a múzeum Szőnyi-féle hagyatékában megtalálta és fotóit rendelkezésemre bocsátotta, őszinte köszönetet kívánok kifejezni.

6 Tóth i. m. 448. skk., különösen 451.

7 Ez Eitelberger óta a kapu minden vizsgálójának feltűnt. Karácsonyi János nyomán (Szent István király élete. Budapest 1904, 68.) feltételezték, hogy a méret a kapu elé épített, vagy csak tervezett előcsarnokkal függött össze. A jelek szerint az Árpád-korban sem a nyugati, sem a mindenképpen hasonló déli kapu előtt nem volt előcsarnok. Weinmann nyugati homlokzati metszetének nagy ívei, amennyiben helyes megfigyelésen alapulnak, inkább teherhárító ívek lehettek (vö. Tóth i. m. 59. j.) Szőnyinél és Gosztyninál kisért az a ma már feladott elképzelés, hogy a nyugati tornyokat magába foglaló rész utólag épült a templomhoz, és a kapu helye itt másodlagos.

8 A kaput 11. századnak tartotta Szőnyi, Gerevich Tibor (Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938, 51.) és Gosztynyi; korai alkotásnak gondolta az 1952-ben megnyitott Románkori Kötár koncepcióját meghatározó Dercsényi Dezső is.

9 A hornyolt tagozatra ld. tanulmányunk 3. képe és 4. j./9. sz.). A hornyolás falsarokra való kifuttatását és ennek magasságát a valószínűbb Henszlmann-féle változatból vettük át.

10 A rizalit mértéke Henszlmann és Kirstein felmérési adatainak a homlokzati falvastagsággal való összevetéséből következik. A rizalitos kapuépítmény magassága Kirstein adatai alapján 6,87 m. Szélességére csak Weinmann metszete ad némi támpontot, a szerkezet szélét ugyanis több elépítették a Pollack-féle oszlopokkal (hozzátvételleges szélesség: 4,80 m).

11 Vö. 4. j./13. sz. A kapu rekonstrukciójáról készült néhány fényképfelvétel az Országos Műemlékvédelmi Hivatal, a pécsi Janus Pannonius Múzeum és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet fotótárában található; közzétett fényképe: Dercsényi Balázs: A pécsi székesegyház. Budapest 1969, 11. kép. A Szakál Ernő készítette rekonstrukció a kötár falába épült, a lábazat két belső elemét statikai okból félig be is építették (7. kép, 3–4. sz.); a 6. képen a lábazati profil még ezt a situációt mutatja).

12 A timpanon nélküli 1952-es rekonstrukció megfelel a Kirstein rajzain látható, s az 1883-as lebontás előtti időre jellemző állapotnak: ekkor az ívmező kölapja már hiányzott, a kapuszárnyak zárásához szükséges szemöldökkő pedig új volt (1., ill. 3. kép). A 31–37. sz. archivolt daraboknak és az egykorú kapuzatok típusának ismeretében kevésbé valószínű, hogy a portál eredetileg is nyitott ívmezősszel rendelkezett. 6–7. képünk a feltételezett eredeti állapotot mutatja, melyhez a 3–4. sz. lábazatra terhelődő, a belső archivolt mögött a falba is beeresztett egyszerű, esetleg festéssel díszített márványlap tartozhatott ívmezőkő gyanánt (Kirstein által feltételezett hasonló méretére nézve ld. a neoromán portált). Rajzaink szemöldökkő nélküli változatot mutatnak, ilyennek a létezését azonban nem lehet kizárni.

13 Kirstein manuáléjának nézeti rajzán ez a kösor is szerepel (3. kép), a tisztázaton azonban már tévesen hengeres profillal látható

(4. j./9. sz.). A kapu újonnan azonosított faragványainak sorába tartoznak még a talplemez darabjai (56–58. sz.), valamint az oszlóptörzsek mögötti falszakaszok részletei (51–53. sz.).

14 A bal bélélet vállköve is egyetlen kőből készült (a 22–23. sz. egyazon kő két töredéke).

15 Nézete és béléletprofilja az 5. jegyzetben idézett manuálé-sorozat 7. lapján (az északi kapu: uo. 6. lap). Krammer alaprajzán (4. j./2. sz.) még láthatók a kaput keretező oszlopok; egyikükhöz tartozott a dórmúzeumi kögyűjteményben lévő, a nyugati kapu oszlópfőivel rokon leveles díszű márványfejezet (Szőnyi i. m. 1906, 323. sz., a készülő új katalógusban 382. sz.). A déli és az északi portál faragványai ismeretlenek; lebontásukat követően bizonyára márványanyagként kerültek eladásra.

16 Henszlmann i. m.

17 A leletet említi a Kirstein által vezetett Baujournal 1883. április 13. és 14-i bejegyzése (Káptalani Levéltár, fasc. 788/a). A ténny a kapuvál foglalkozó összes szerző méltatja, ld. különösen Fülep i. m.

18 A restaurálást Osgyányi Vilmos és Pintér Attila végezte. A felhasznált kőanyag azonosítása Tóth Mária bevonásával történt. A 46/47. sz. faragványok római szarkofágfedélként való azonosítása Osgyányi Vilmostól származik. A kapu 1, 7. és 30. sz. faragványával kapcsolatos analitikai vizsgálatok: Tóth Mária—Nagy Géza: A pécsi székesegyház kőanyagából származó minták ásvány-kőzettani vizsgálata... Kézirat. Budapest, 1991 12–13. ill. 2–5; Tóth, Mária: Mineralogical-petrological investigation of stone samples of the Pécs Cathedral. Kézirat. Budapest 1992, 20. A kapu faragványainak restaurálását New York-i alapítvány, a World Monuments Fund szponzorálta; a zárójelentés a fenti vizsgálatok összefoglaló értékelését és a jelen dolgozat első vázlatát is tartalmazza.

19 Pl. a 13. sz. faragvány felületi sérülései a helytelen kőanyagválasztással függnek össze. A B típusú anyagból készült faragványok porózus felszíne fokozott mértékben beitta a kapu 18. századi sárgásbarnás festését (vö. 28. j.), ami korrigálhatatlan színbeli különbségeket eredményez a kapu összképében.

20 Gránitból készült, jóval vastagabb átmérőjű római oszlopok más magyarországi lelőhelyekről is ismeretesek, így Székesfehérvárról és Jákról (ezek Tácról, ill. Szombathelyről származnak). A két pécsi oszlóptörzssel kapcsolatban felmerül a kérdés, vajon nem római kori alkotás átfaragásával készültek-e.

21 A pécsi ókeresztény mauzóleum szarkofágja kapcsán Osgyányi Vilmos emlékeztetett arra, hogy az A és B típusú anyag (márvány és kristályos mészkő) még egyazon kőblokkon belül is előfordulhat.

22 A fennmaradt római kori részletek: az elhunyt férfi büszkje a sztlélár lezáró timpanon töredékével (a sztlélár két részletét a 11. és 12. sz. faragványhoz használták fel); a timpanontöredék Medusafővel (20. és 45. sz., az utóbbin a timpanon fölött hippocampus); timpanontöredék koszorúval (14. sz.); lovaskatona sztlélájának töredéke lovasalakkal (41. sz.); a kő átfaragásakor a relief nagy részének fenntartására törekedtek; katona sztléláj feliratának töredékes három sora LX. évszámmal, a pilléres keret töredékével (18. sz., Fülep i. m. LXV/3. kép). Az 53. sz. hátoldalán lévő reliefet a felismerhetlenségig átfaragták.

23 Fülep i. m. 257, Burger Alice kutatásaira való hivatkozással. A Sopianaival kapcsolatba hozott sztlélár történeti és művészeti értékelése szempontjából az összes ismert és esetleges publikálatlan lelet lelőhelyének, kőanyagának, ábrázolásának, feliratának, kronológiai és a színvonalat illető kérdéseinek újabb vizsgálata szükséges.

24 L. a 15. jegyzetet.

25 A profil előre való kifaragásának mértékét illetően Osgyányi Vilmos inkább csak a befoglaló forma kialakítására gondol, magam ezzel szemben a profil teljes kifaragására, bizonyos utólagos javításokkal (a csatlakozó részek összezsírozásával) a portál összeállítását követően. Épületvizsgálatok eredményei és az írott források alapján rekonstruálható munkamenet az utóbbi álláspontot látszik alátámasztani az érett gótikát megelőző korszakokra nézve is. Ld. Kimpel, D.: La taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique. Bulletin Monumental 135. 1977, 195. skk., különösen 199.

26 Marosi i. m. 32. skk., 49. skk., 61. skk., stb.

27 Szőnyi i. m. 1906.

28 A kapu eredetileg nem volt festve. A kövek egy részén



látható sárgásbarnás festésmaradványok a török kor utáni restaurálás jelei (vö. *Annotatio*... 1735., mely a kaput a székesegyház javítandó részei közt sorolja fel (Pécs, Káptalani Levéltár, fasc. 40. nr. 105; közli *Boros* i. m. 1985, 92. j.).

29 A kapun a két párkánytagozatot lábazati ill. koronázó párkány méretekben faragták ki. Hasonlóan nagy méretű párkányprofilos keretelések közel egykorú maubronni kapuzatokon láthatók (*Dörrenberg, I.*: Das Zisterzienserkloster Maulbronn. Würzburg 1938, 43. skk., 27, 29. kép; idézi *Marosi* i. m. 700. j.). Ezeket és korábbi szászországi rokonaikon azonban a profil a pécsi portálétól eltérően lábazati párkányként folytatódik, s a kaput az illető falszcasz látványába integrálja.

30 A szobán forgó profil a palota kapuján látható (*Gerevich* i. m. XXIII. kép), a hornyolás szarvszerű lefuttatása ugyanott és a kettős kapuzaton (uo. XXIV–XXV. kép; a részletekre vonatkozóan ld. *Marosi* i. m. 58.). A kettős portál III. Béla palotaépítkezéseinek korai, 1185 körüli korszakából való, míg a palota homlokzati kapuja a 13. század eleji, korai gótikus palotakápolna konzervatív kortársa (*Marosi* i. m. 48–51, 53–54.).

31 *Tóth, Melinda*: Die Umbauung des Heiligkreuz-Altars in der Kathedrale zu Pécs. Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt, hrsg. von *Möbius, F.* und *Schubert, E.* Weimar 1987, 94.

32 Lehetséges, hogy a közvetlen mintát az azonos formájú déli portál oszlopfeői jelentették. A fennmaradt oszlopfeő (ld. 15. j.)

hegyes végű, magas palmettái, és a fejezeten furcsán ható harmaslevelek késői román pécsi párkányok motívumaira emlékeztetnek (pl. *Szőnyi* i. m. 185, 254, 540. sz., 69. [!], 110, 184. kép; vö. a köv. jegyzetet). A levelek sajátságos alakja a szokatlanul kemény kőanyaggal is összefügghet. Felmerülhet továbbá a tudatos archaizálás lehetősége is (a *Szőnyi* i. m. 397C sz. márványból készült fríztöredék, mely szorosan kapcsolódik a déli kapu említett fejezetéhez, korábbi homokkő fríz utánó, ill. egészít ki. Megemlítendő, hogy az oszlopfeők leveleinek párhuzamát *Entz* szegedi ablakkávak palmettás keretelésén ismerte fel (i. m. 8; 12. sz. 2. fele). A pécsi nyugati kapu vállköveinek figurális dísz (a bal oldalin emberfej, a jobb oldalin állatfej) igen nagy mértékben sérült, így szempon-tunkból értékelhetetlen (*Kirstein* rajza e részleteknél rekonstrukciót mutat; ld. 3. kép).

33 *Szőnyi* i. m. 236. skk. sz., 342. skk. sz., 463. skk. sz., 501. skk. sz., stb. (az új számozás szerint 244. skk. sz.).

34 *Tóth* i. m. passim, különösen 455. Uo. a 3–4. kép mutatja az ekkor készült templombeli fejezeteknek a kapu vállköveire is jellemző profilját (a fejezetek: *Szőnyi* i. m. 24–27. sz.).

35 Calanusra ld. *Koller, Josephus*: Historie episcopatus Quinqueecclesiarum, t. I. Posonii, 1782. 217–354; *Karácsonyi János*: A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig. I. Budapest 1900, 141–143; *Kubinyi András*: Királyi kancellária és udvari kápolna a XII. század közepén. Levéltári Közlemények XLVI. 1975, 113. skk.

#### THE MARBLE PORTAL OF PÉCS CATHEDRAL\*

The early thirteenth-century portal that opened on the west façade of the demolished medieval cathedral of Pécs is known from the set of its surviving carvings, now in storage, as well as from architectural drawings showing the structure still at its place (figs. 1 to 3. Figs. 4–5 show the portal as recomposed in 1952/82 in Pécs Lapidary Museum. Cf. elevation and section on fig. 6). The fairly unusual character of this doorway (huge mouldings decorating a flat recess) was dependent on the use of white marbles and cristalline limestones imported by the Romans in the 1st–2nd centuries for funeral monuments (fig. 7, A–E: materials; stones designed by asteriks and crosses show Roman sculpted details on back sides). Together with a south doorway, identic in every detail and equally demolished, the present portal was erected in the last building

phase of the Romanesque cathedral. Unlike this latter, exuberant in figural and ornamental sculpture, the portal reflects artistic contacts to the royal court at Esztergom, where more conservative late Romanesque features coexisted at that time with the first monuments of a new early Gothic trend (doorways of the royal palace and the Cathedral's marble portal respectively). These contacts, probably initiated by Calanus, Bishop of Pécs and former chancellor, underlay the structural design of the Pécs portals (precise finish and a developed grade of prefabrication), while actual execution was a local work, with a minor decorative contribution displaying deep roots in conventional late Romanesque carving of the East Mediterranean.

\* by Melinda Tóth and the team of the Pécs University training, 1993



## KORONÁZÁSI JELVÉNYEK NÉHÁNY DÜRER-RAJZ MÁSOLATAIRÓL

A Szépművészeti Múzeum Évkönyveinek VII. kötetében Hoffmann Edith publikált egy elveszett Dürer rajz utáni, Budapesten őrzött régi másolatot, amely a német-római császárok koronázási kesztyűjét ábrázolja (2. kép).<sup>[1]</sup> A lap további három budapesti rajzzal függ össze, amelyek Dürer Nürnbergben található tanulmányairól készültek és a birodalmi koronát, a kardot, valamint az országalmát mutatják be. Dürer 1510 körül rajzolta le ezeket az ereklyéket a koronázási ornatussal együtt, amikor Nürnberg város tanácsa felkérte, hogy fesse meg Nagy Károly és Zsigmond császár életnagyságú portréját. A képeket a nürnbergi Hauptmarkton álló Schopper-ház egyik szobája, az ún. „Heiltumskammer” díszítésére szánták. Az 1424 óta Nürnbergben, a Hl. Geist templomban őrzött koronázási ornatust és a birodalmi jelvényeket évente egyszer, húsvét után nyilvánosan bemutatták a Schopper-ház előtt felépített állványon, a „Heiltumsstuhl”-on, éjszakára pedig a Heiltumskammerbe vitték. Nagy Károly portréjához Dürer az eredeti tárgyakat tanulmányozta. Rajzairól több másolatsorozat is készült: Budapesten az említett négy lap, Berlinben öt, Münchenben pedig három található. Gyűjteménytörténeti megfontolások arra engednek következtetni, hogy az ugyanarra a kézre valló budapesti és berlini példányok Hans Hoffmann munkái. A művész ugyanis Nürnbergben, Willibald Imhoff gyűjteményében sok ott őrzött Dürer-rajzot másolt le és ezek közül jó néhány Paulus II. Praun (1548-1616) nürnbergi gyűjteményébe, majd Budapestre került.<sup>[2]</sup> Dürer öt tanulmánya a koronázási jelvényekről és az ornatúsról a 16. század második felében Willibald Imhoff tulajdonában volt,<sup>[3]</sup> így lehetséges, hogy Hoffmann ezeket is lemásolta és a több példányból egy sorozat (négy lap) Praunhoz jutott el abban a mappában, amelyet Murr 1797-ben az egész gyűjteményről, majd Frauenholz 1804-ben a rajzokról kiadott katalógusa egy-egy tételben összefoglalóan nevez meg, mint Hans Hoffmann 159, illetve 100 rajzát.<sup>[4]</sup> Mivel a mappa tartalmát egyik jegyzék sem sorolja fel egyenként, nincs egyértelmű bizonyíték a feltételezésre. Megerősíti azonban ezt az elképzelést az a tény, hogy Heller 1827-ben megjelent Dürer-monográfiájában az akkor Bécsben, Esterházy Miklós herceg tulajdonában lévő és később Budapestre került, a koronázási jelvényeket ábrázoló másolatok eredeteként a Praun-gyűjteményt adta meg.<sup>[5]</sup> Katrin Achilles szerint, aki ismeri Heller és Johann Andreas Börner levelezését, Heller Börnertől, Frauenholz közvetlen munkatársától kaphatta ezt a provenienciára vonatkozó információt.<sup>[6]</sup> Ha az adat helytálló, a lapok nyilván a Hoffmann-mappában lehettek, mert Frauenholz katalógusa e sommás tételen és egy 121, főként olasz lapból álló, közelebből meghatározatlan együttesen kívül minden — később nagyrészt Esterházy Miklós hercegehez került — rajzot egyenként felsorol, a négy koronázási jelvényt azonban nem. Ha azonban Börner tudott e négy másolat létezéséről a Praun-gyűjtemény-

ben, alighanem azt is észre kellett vennie, hogy ezek Hoffmann rajzai között szerepeltek, ez esetben viszont kérdés, Heller ezt miért nem tudta, illetve miért nem utalt rá. További rejtély, de talán a másolatok gyengeségével magyarázható, hogy ha a rajzok az említett mappában voltak, Murr, aki többször, igen kimerítően foglalkozott a német birodalmi ereklyékkel,<sup>[7]</sup> miért nem tartotta érdemesnek katalógusában felhívni a figyelmet ezekre az ábrázolásokra.

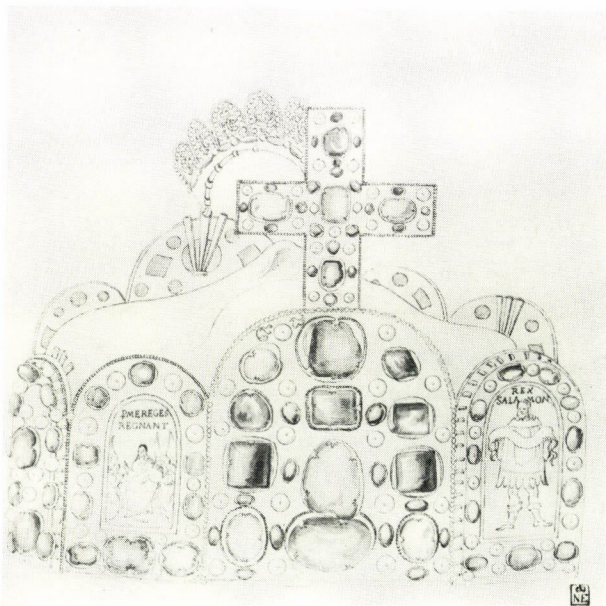
Dürer koronázási jelvény-tanulmányainak tárgyalásakor a szakirodalom újra és újra egyedül a budapesti másolatokat említi (ismeretlen művész lapjaiként), mert a berlini-ekről Winkler csupán a Dürer rajzkatalógus függelékében, röviden emlékezik meg,<sup>[8]</sup> s ez a legtöbb kutató figyelmét elkerülte, a müncheni kópiák pedig teljesen ismeretlenek. Érdemes ezért összevetni e rajzokat egyrészt Dürer lapjaival, másrészt egymással.

A *birodalmi korona* budapesti, berlini és müncheni másolata (1., 5. és 11. kép),<sup>[9]</sup> bár mindhárom mérete meg egyezik az eredetiével, attól egymáshoz hasonlóan különbözik, vagyis e lapok egymáshoz jobban hasonlítanak, mint Dürer rajzához. A bal oldalon például Krisztus dicsfénye a másolatokon hiányzik és mind Krisztus, mind az angyalok köpenyének rajza eltér az eredetitől, egymáshoz viszont hasonló satírozású. A jobb oldalon ábrázolt Salamon is egyformán különbözik a nürnbergi lap álló alakjától: nemcsak az elrajzolt lábak mutatnak rokonságot a kópiákon, de mindegyikük szövege is ugyanúgy tér el a Dürer-rajzétól, REX SALOMON helyett REX SALAMON áll rajtuk. A korona egyes részletein is olyan változások figyelhetők meg, amelyek közösek a másolatokon: a keresztet tartó középső ív szélét Dürer egymás mellé sorakozó kis félkör-ívekkel, illetve összekapcsolódó félkörökkel jelezte, a többi lapon viszont az ívet kis körök díszítik. Különbségek azonban a másolatok között is felfedezhetők. A korona két figurális részlete alapján megállapítható, hogy a budapesti és a berlini példány ugyanattól a kéztől származik, a müncheni viszont nem. Az utóbbi készítője jellegzetesen más arctípust rajzol: az orrot az alakok jobb szeméből kiinduló merőleges vonallal jelzi.

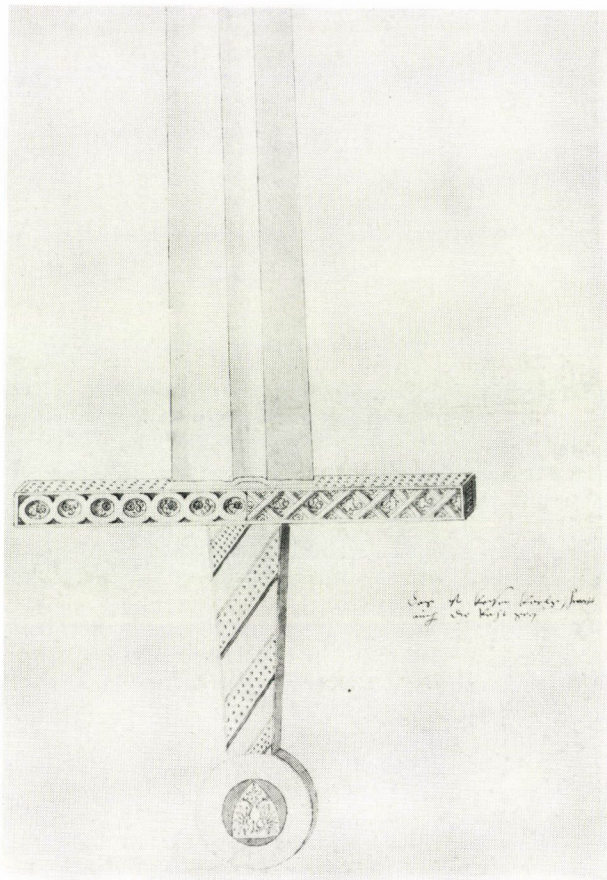
Dürer elveszett *kesztyű*-tanulmánya az 1820-as években, Heller monográfiájának írásakor még a Grünling-gyűjteményben együtt volt a korona, a kard és az országalma rajzával,<sup>[10]</sup> holléte 1838 óta ismeretlen.<sup>[11]</sup> A budapestin kívül Berlinben is fennmaradt egy másolata (5. kép).<sup>[12]</sup> Az azonos méretű és nagyon hasonló kópiákon nem szerepel az eredeti rajz felirata,<sup>[13]</sup> pedig a kard és az ornatús másolatairól ez sem hiányzik.

Éppen ez a szöveg, a *birodalmi kard* másolatainak (3., 7. és 12. kép) <sup>[14]</sup> felirata árulja el a kópiák valószínű egymásutánját, azt, hogy a müncheni feltehetően a berlini után készült. Mindhárom másolat közös vonása, hogy a Dürer-rajz négy soros feliratának csak az elejét tünteti fel: „Das ist Keiser Karls schwertt auch die Recht groß”, a további





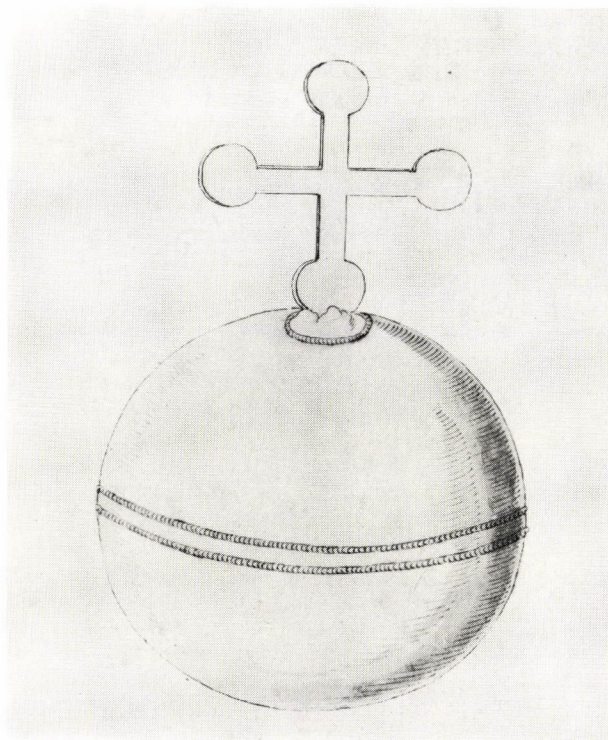
1. Hans Hoffmann (Dürer után): A birodalmi korona. Budapest, Szépművészeti Múzeum



3. Hans Hoffmann (Dürer után): A birodalmi kard. Budapest, Szépművészeti Múzeum

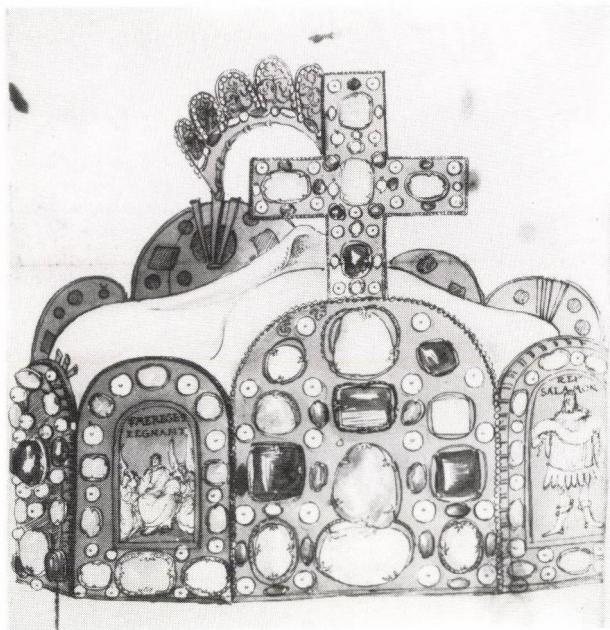


2. Hans Hoffmann (Dürer után): A koronázási kesztyű. Budapest, Szépművészeti Múzeum

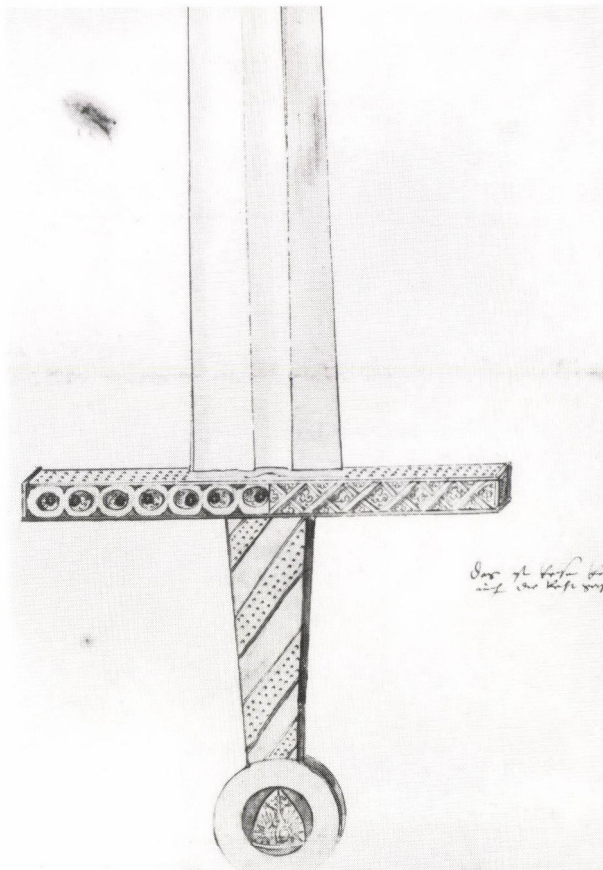


4. Hans Hoffmann (Dürer után): Az országalma. Budapest, Szépművészeti Múzeum





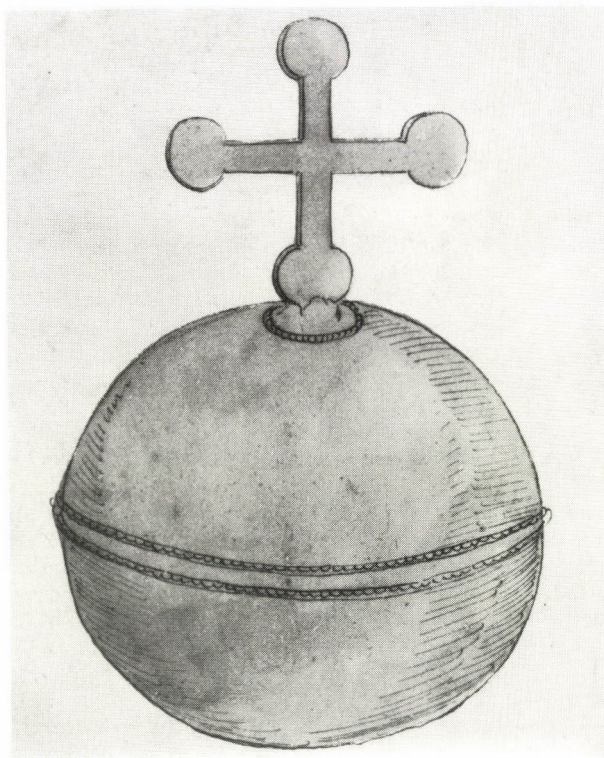
5. Hans Hoffmann (Dürer után): A birodalmi korona. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



7. Hans Hoffmann (Dürer után): A birodalmi kard. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

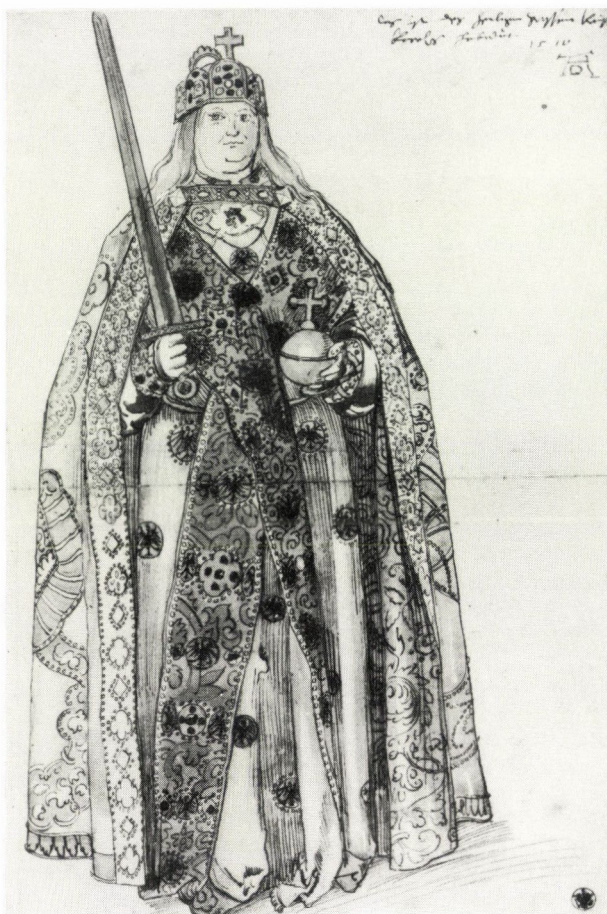


6. Hans Hoffmann (Dürer után): A koronázási kesztyű. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

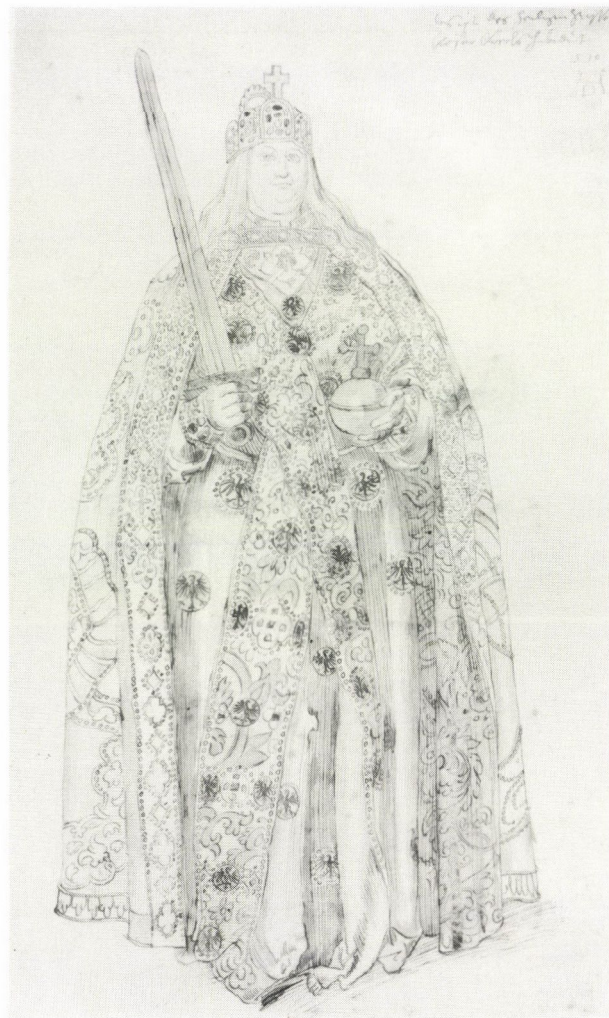


8. Hans Hoffmann (Dürer után): Az országalma. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett





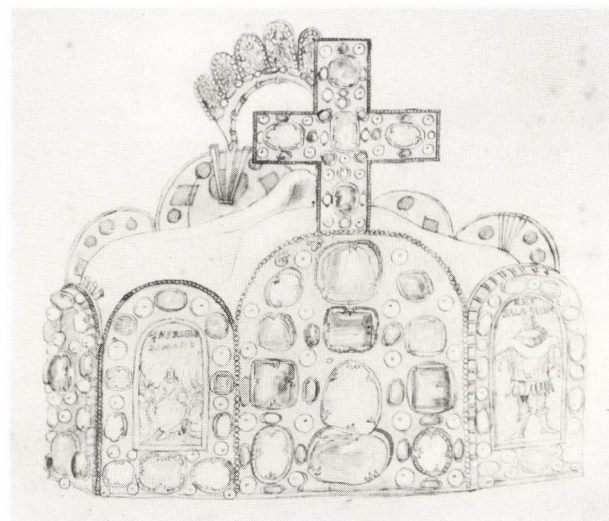
9. Hans Hoffmann (Dürer után): Nagy Károly császár ornátusa. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



10. Hans Hoffmann után: Nagy Károly császár ornátusa. München, Staatliche Graphische Sammlung

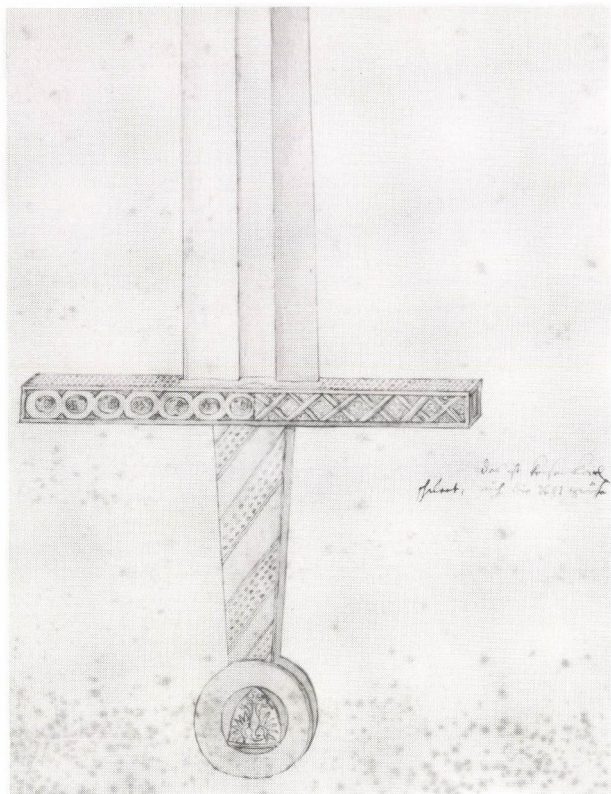
magyarázatot, amely a penge teljes hosszára vonatkozik, már nem. Mivel a berlini lapból jobb oldalon levágtak, a szöveg hiányosan olvasható rajta: „Das ist Keiser Kar. . . . auch die Recht groß”. Feltűnő, hogy a müncheni lapon éppen ezek a hiányzó betűk, illetve szavak más, sötétebb tintával vannak kiegészítve és nem pontosan úgy, ahogy az Dürer eredetijén és a budapesti másolaton látszik: „Karls” helyett itt „Karl” szerepel, a „groß” szót pedig „größe”-re javították. Valószínű tehát, hogy a müncheni kard akkor készült a berliniről, amikor e lap jobb széléből már levágtak. A három másolat összehasonlításából kitűnik, hogy a budapestinek és a berlininek mind a rajza, mind a felirata egyaránt ugyanarra a kézre vall, a müncheni azonban ezektől eltér, például a kard markolatán a domborulatok jelzésében: az előbbieket készítője ezt félkörökkel, a müncheni másoló pedig kis karikákkal rajzolta meg, s az utóbbi lapon a szöveg írásmódja is idegen a másik kettőtől.

Az országalma budapesti és berlini másolata[15] közül az utóbbi áll közelebb az eredetihez, de méretük sem egymással, sem Dürer rajzának méretével nem egyezik. Elképzelhető, hogy a másoló a bonyolultabb formákat, például a koronát és a kesztyűt mechanikusabban, például másolópa-



11. Hans Hoffmann után: A birodalmi korona. München, Staatliche Graphische Sammlung





12. Hans Hoffmann után: A birodalmi kard. München, Staatliche Graphische Sammlung

pír segítségével rajzolta le, s ezért ezek mérete mind az eredeti, mind a budapesti és a berlini példányokon azonos, ezt az egyszerű formát viszont szabadkézzel másolta.

A császári *ornátus*nak Berlinben és Münchenben maradt fenn egy egy kópiája (9. és 10. kép).[16] Akárcsak a korona másolatainak esetében, itt is nyilvánvaló, hogy nem egymástól függetlenül készültek közvetlenül az eredetiről, mert attól hasonló vonásokban térnek el, bár a méretük más: a müncheni példány kisebb, mint az eredetivel nagyjából azonos méretű berlini ornátus. A legfeltűnőbbben a köpeny szélének díszítésében különböznek a Dürer-rajztól: annak csupán jelzésszerűen és levegősen megrajzolt mintájával szemben a másolatokon díszesebb ez a részlet. Valószínű ezért, hogy a két kópia egyike a másik előképéül szolgált, s mivel a kard másolatai arra utalnak, hogy ott a berlini volt a müncheni mintája, ugyanez vonatkozhat az ornátusra is.

A budapesti másolatok provenienciája, illetve a gyűjteménytörténeti érvek alapján jogosnak látszik a feltevés, hogy ezek Hans Hoffmann művei, s mivel a berliniek ugyanettől a kéztől valók, nyilván ezek is Hoffmannnak tulajdoníthatók, a három müncheni lap pedig Hoffmann berlini rajzairól készült. A másolatok legfőbb jelentősége, hogy a kesztyű rajzai alapján fogalmat alkothatunk Dürer elvesztett tanulmányáról. E mellett azonban újabb adalékul szolgálnak a 16. század végi Dürer-reneszánsz történetéhez, mert további példák arra, hogy Hans Hoffmann több példányban is készített másolatot Dürer egy-egy rajzáról, a müncheni kópiák léte pedig a Dürer-előképek hosszan tartó népszerűségét bizonyítja.

Bodnár Szilvia

## JEGYZETEK

1 Hoffmann E.: Iparművészeti és egyéb rajzok a Szépművészeti Múzeumban. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VII. 1935, 138–139, 1. kép.

2 A Praun-gyűjtemény történetéről, illetve a Hoffmann-másolatokról, amelyek eredetije egykor az Imhoff-gyűjteményben volt, vö. Achilles, K.: Die Zeichnungssammlung Paulus II. Praun (1548–1616). Versuch einer Rekonstruktion. Diss. Berlin 1990, Z 304–308, 312, 318, 350; a Hoffmann-rajzok sorsáról vö. továbbá: Achilles, K.: Naturstudien von Hans Hoffmann in der Kunstsammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82–83. 1986–87, 243–259. A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum Katrin Achilles rendezésében kiállítást tervez „Das Praunsche Kabinett” címmel, amelyen — más múzeumokból kölcsönzött rajzok és festmények mellett — a gyűjtemény Budapestre került rajzaiból mintegy százhusz lap szerepel majd.

3 Heller, J.: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. 2. Bd., I. Abt. Bamberg 1827, 84, No. 97–99.

4 Murr, Ch. Th. de: Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Nürnberg 1797, 53; Frauenholz, J. F.: Catalogue d'une collection de dessins de peintres italiens, allemands, et des Pays-Bas qui se trouvent dans le célèbre cabinet de Mr. Paul de Praun. Nürnberg 1804, 24, no. 73.

5 Heller i. m. 130.

6 K. Achilles szíves szóbeli közlése.

7 Murr, Ch. Th. von.: Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des h.R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf. Nürnberg 1778, 157–271; Uö: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur. Nürnberg 1775–1789, XIV, 135–191, XV, 129–384, XVI, 337–414; Uö: Beschreibung der sämtlichen Reichskleinodien und Heiligtümer,

welche in der des H.R. Reichs freyen Stadt Nürnberg aufbewahrt werden. Nürnberg 1790.

8 Winkler, F.: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Berlin 1936–1939. IV., 148. Dr. Hendrik Buddénak köszönöm, hogy felhívta a figyelmemet ezekre a lapokra. A fényképeket és a rajzok adatait Dr. Katrin Achilles bocsátotta rendelkezésemre. A közlés jogát a berlini Kupferstichkabinett igazgatóságának és Dr. Hans Mielkének köszönöm.

9 A birodalmi korona másolatai: Budapest, Szépművészeti Múzeum: ltsz. 370, toll, barna tinta, akvarell, helyenként előrajz nyomai, 345 × 285 mm, vízjel: kéttornyú épület M betűvel; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Sammelband 79 D 21, toll, barna tinta, akvarell, fekete kréta (?) előrajz, 293 × 256 mm, jobb szél levágva, vízjel: kéttornyú épület, prov.: Nagler-gyűjtemény; München, Staatliche Graphische Sammlung: ltsz. 44039, toll, barna tinta, akvarell, grafit (?) előrajz, 266 × 310 mm. A müncheni rajzok adatainak közlését és a fényképeket Dr. Tilman Falknak köszönöm.

10 Heller i. m. 129.

11 Ekkor Bécsben, Franz Gräffer gyűjteményében volt. Vö. Strauss, W. L.: The complete Drawings of Albrecht Dürer. New York 1974, III. 1222, 2. j.

12 A koronázási kesztyű másolatai: Budapest, Szépművészeti Múzeum: ltsz. 373, toll, barna tinta, akvarell, 305 × 199 mm; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Sammelband 79 D 21, toll, barna tinta, akvarell, fekete kréta (?) előrajz, 307,5 × 207 mm.

13 A feliratot Heller idézi, i. m. 129: „Dz ist keiser karls hantschuch awch dy recht gros”.

14 A birodalmi kard másolatai: Budapest, Szépművészeti Múzeum: ltsz. 371, toll, barna tinta, akvarell, 401 × 291 mm, jobbra



lent felirat: „Das ist Keiser Karls schwertt auch die Recht groß“, vízjel: kéttornyú épület M betűvel (azonos a korona és az országalma másolatának vízjelével); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Sammelband 79 D 21, toll, barna tinta, akvarell, fekete kréta (?) előrajz, 406 × 257 mm, jobbra lent felirat: „Das ist Keiser Kar... auch die Recht groß“; München, Staatliche Graphische Sammlung: ltsz. 44038, toll, barna tinta, akvarell, grafit (?) előrajz, 414 × 267 mm, jobbra lent felirat: „Das ist Keiser Karl schwert, auch die Recht große“, vízjel: oroszlán (azonos az ornátus müncheni másolatának vízjelével, hasonló *Piccard XV*, Teil 2, Abt. III. 1555–1575 között). Heller i. m. 130 megemlíti egy akkoriban a Grünling-gyűjteményben lévő kard-tanulmány másolatot, amelynek felirata megegyezik a budapesti kópián olvasható szöveggel, de az a lap nem lehet azonos a budapestivel, mert utóbbi abban az időben az Esterházy-gyűjteményben volt.

15 *Az országalma másolatai*: Budapest, Szépművészeti Múzeum: ltsz. 372, toll, barna tinta, akvarell, 287 × 176 mm, vízjel: kéttornyú épület M betűvel (azonos a korona és a kard másolatának vízjelével); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Sammelband 79 D 21, toll, barna tinta, akvarell, fekete kréta (?) előrajz, 312,5 × 174 mm.

16 *Az ornátus másolatai*: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Sammelband 79 D 21, toll, barna tinta, akvarell, fekete kréta (?) előrajz, 392 × 266 mm, jobbra fent felirat: „Das ist des heiligen großen Keis... Karls habidus 1510 AD“; München, Staatliche Graphische Sammlung: ltsz. 43572, toll, barna tinta, akvarell, grafit (?) előrajz, 319 × 253 mm, jobbra fent felirat: „Das ist des heiligen großen Keiser Karls habidus 1510 AD“, vízjel: oroszlán (azonos a kard müncheni másolatának vízjelével).

## REICHSKLEINODIEN. ÜBER DIE KOPIEN EINIGER DÜRER-ZEICHNUNGEN

Zum Bildnis des Kaisers Karl des Großen zeichnete Dürer fünf Studien über die Reichskleinodien und über den Ornat des Kaisers. Eine dieser Studien, die Zeichnung der Handschuh des Krönungsornats ist verschollen, und nur durch Kopien überliefert (Abb. 2 und 6). Von den fünf Blättern Dürers, die sich in der 2. Hälfte des 16. Jh. in der Nürnberger Sammlung Imhoff befanden (Anm. 3), sind mehrere Kopienfolgen angefertigt worden: vier Blätter befinden sich in Budapest (Abb. 1–4), fünf in Berlin (Abb. 5–9) und drei in München (Abb. 10–12). Sammlungsgeschichtliche Argumente lassen darauf schließen, daß die für die gleiche Hand sprechenden Budapester und Berliner Exemplare Arbeiten von Hans Hoffmann sind. Der Künstler kopierte nämlich in Nürnberg in der Sammlung von Willibald Imhoff viele damals dort befindliche Dürer-Zeichnungen, und einige dieser Kopien gelangten in die Sammlung Praun und später nach Budapest (Anm. 2). Die Kopien der Zeichnungen der Reichskleinodien dürften in der Mappe gewesen sein, die in den Katalogen der Sammlung Praun zusammenfassend als 159 bzw. 100 Zeichnungen von Hans Hoffmann angeführt ist (Anm. 4). Da der Inhalt dieser Mappe in keinem einzigen Verzeichnis Stück für Stück aufgezählt ist, gibt es für diese Annahme keinen eindeutigen Beweis. Sie wird aber durch die Tatsache bekräftigt, daß Heller in seiner Dürer-Monographie als Herkunft der damals in Wien, in der Sammlung Esterházy befindlichen Kopien der Reichskleinodien die Sammlung Praun angegeben hat (Anm. 5). Wenn das stimmt, müssen sie wohl in der Hoffmann-Mappe gewesen sein, weil der Frauenholz-Katalog außer dieser zusammengefaßten Position und außer einem aus 121 hauptsächlich italienischen Blättern bestehendem Komplex alle — später zum großen Teil in den Besitz des Fürsten Miklós Esterházy gelangten — Zeichnungen

einzelnen anführt, die die vier Reichskleinodien darstellenden aber nicht. Ein Vergleich der Budapester, Berliner und Münchener Kopien zeigt, daß Zeichnung und Inschriften der ersteren beiden Folgen auf die gleiche Hand schließen lassen, während die Münchener Folge von ihnen abweicht: der Schöpfer der Münchener Krone zeichnet z. B. einen entschieden abweichenden Gesichtstypus (Abb. 11). Ebenso unterscheiden sich die Kopien alle in einander ähnlicher Weise von Dürers Zeichnungen, sind also nicht von einander unabhängig direkt nach dem Original angefertigt worden. Die Ähnlichkeit der Budapester und der Berliner Exemplare ist durch die Hand dergleichen Künstlers — vermutlich durch die Hand Hans Hoffmanns — erklärbar, der nach Dürer-Zeichnungen oft mehrere, vom Original gleichermaßen abweichende Kopien fertigte. Die von einem anderen Künstler stammenden Münchener Blätter aber stehen den vorstehenden näher als den Studien Dürers, weil sie nach Hans Hoffmanns Berliner Kopien gemacht wurden. Das beweist nämlich ein Vergleich der Inschriften auf den das Reichsschwert darstellenden Kopien (Anm. 14). Da das Berliner Blatt rechts beschnitten ist, fehlt ein Teil des Textes (Abb. 7). Auf der Münchener Zeichnung sind aber gerade diese fehlenden Buchstaben und das fehlende Wort „schwert“ mit einer anderen, dunkleren Tinte ergänzt und zwar nicht genau so, wie die Inschrift auf Dürers Original und auf der Budapester Kopie zu sehen ist (Abb. 12). Das weist darauf hin, daß das Berliner Blatt bereits beschnitten war als die Münchener Zeichnung danach kopiert wurde.

(Die Angaben der Kopien der Krone s. Anm. 9, des Handschuhs Anm. 12, des Reichsschwertes Anm. 14, des Reichsapfels Anm. 15, des Ornats Anm. 16).



## ADALÉKOK MIKSA CSÁSZÁR PORTRÉ-IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

Az 1982-ben megrendezett schallaburgi Mátyás-kiállítás katalógusában Bernhard Strigel budapesti képe — *II. Ulászló votívképe* — restaurálás előtti állapotában került reprodukálásra és a katalógus szövegében csak utólag tudtam a restaurálás eredményeit röviden ismertetni.[1] A kép azóta Budapesten is ebben az ambivalens állapotában látható, és úgy tűnik, elkerülte a szakma figyelmét. (1. kép) A restaurálás meglepetése volt, hogy az arcok későbbi átfestésnek bizonyultak.[2] A feltárás után világossá vált, hogy az uralkodócsalád és Ulászló védőszentjének, Szent Lászlónak az arca tudatos képrombolásnak esett áldozatul, arcukban belekapart vonalak láthatók és maguk az arcok is megsemmisültek. Hogy kik, mikor és miért annullálták a szereplőket — a Madonnát kivéve —, azt nem tudjuk. Nyilván ugyanakkor, amikor a tábla hátoldalát talán dáma-játékra tették alkalmassá... Épen maradt azonban a festékréteg a Madonna, a táj és az architektúra felületein és a strigeli festészet hiteles kvalitása és koloritja itt értékelhető. Változatlanul a magyar művészettörténet és történettudomány nagy vesztesége, hogy a mondatzalag erősen kopott szövege nem olvasható.[3]

A restaurálás után úgy döntöttünk, hogy Ulászló arcáról már nem vesszük le az átfestést — az előzmények ismeretében nem tárjuk fel —, így kissé maszk-szerű maradt átfestett formájában. (2. kép) A többi arc pedig, mivel teljesen romos állapotban és torzán maradt fent, nem került kiegészítésre, hiszen nem szükséges a magyar történelmi ikonográfia további meghamisítása.

Már a kép restaurálása előtt is többször felmerült bennem a kérdés, lehet-e köze Szent László karakteres arctípusának a hagyományos ikonográfiához, vagy vonásai más-honnan erednek? A szent erőteljes, hajlott orra ugyanis oly mértékben domináns, a húsos száj karaktere annyira egyéni, hogy portrét lehet benne sejteni. Marosi Ernő és Kerny Terézia kutatásai azóta feltárták a Szent László-ikonográfia típusait és főbb vonulatait, ezt egészítette ki legutóbb Wehli Tünde is.[4] E vizsgálatok fényében kell újra meg nézni a Strigel-kép még oly töredékesen fennmaradt Szent László-figuráját, illetve arcát. Az infravörös felvétel sem mutat többet, hiszen a fehér alapozásra ecsettel felrajzolt vonalak amúgy is láthatók a megsemmisült festékréteg alatt. Ugyancsak jól láthatók a bekarcolások is. (3. kép) Ilyen, a képrombolások korából maradt sérüléseket a 15–16. századi németalföldi és német anyagban egyre többet tárnak fel, és ezeket nem egészítik ki.[5]

Honnan ered Strigel Lászlójának a modellje? A festő maga Bécsnél valószínűleg nem jutott keletebbre, arra pedig, hogy Bécsben milyen Szent László-ábrázolás volt ismert, Wehli cikke mutatott rá. Strigel Szent Lászlójának a modellje évek óta foglalkoztat, ezen a helyen csupán munkahipotézisként kívánom közölni feltételezéseimet, a bizonyításra sem idő, sem hely nincs és a válasz inkább a hazai művészet kutatóitól várható.

Első hipotézisemet ki kell mondani, de azt hiszem, azonnal „rövidre zárva” el is lehet vetni. Strigel hajlott orrú, karakteres fiziognómiájú Szent Lászlója állhat-e valamilyen összefüggésben a nagyváradi fejereklyetartó erősen stilizált arcával, pontosabban jellegzetes orrtípusával?[6] Kizárhatjuk annak a lehetőségét, hogy a császár festője Nagyváradon járt volna, és sajnos a váradi kincsekről sem *Heiltumsbuch*, sem más grafikai ábrázolás nem ismert a 16. század elejéről. Tudomásom szerint a herma arctípusának az utóélete a festészetben, illetve a grafikában (ha egyáltalán volt) nem ismert.

Második hipotézisem szerint Strigel Szent Lászlója nem más, mint maga Miksa császár. Őt idézi arcvonásaival, jellegzetes és attribútum-szerű hatalmas, hajlott orrával, amit Ambrogio de Predis 1502-ben festett portréja után a festők hangsúlyos formában reprodukálnak...[7] Nem is



1. Bernhard Strigel: II. Ulászló fogadalmi képe. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Tisztítás után





2. Bernhard Strigel: II. Ulászló fogadalmi képe. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Restaurálás után



túlzottan idealizált ez a „disguised” portré. Való igaz, hogy Miksa nem viselt szakállt, egyetlen ábrázolásán sem látni. Szent László ikonográfiájában viszont kötelező érvényű a szakáll. Az incognito portré (vagy ahogyan mások nevezik, kryptoportré) tehát egy sajátos kontaminációt mutat.

Miksa jelenléte II. Ulászló ajánlójaként, a földi és az égi hatalom közötti közvetítőként a képen történetileg lehetséges. A képet bizonyára a császár megrendelésére festette Strigel, Ulászlónak szánt ajándék gyanánt Bécsben. A magyar uralkodó és az Istenanya közötti közvetítő természetesen Ulászló patrónusa, névadó szentje, akinek kultusza ekkor ismét felvirágozott — feltehetően nem véletlenül viseli a földi patrónus, Miksa arcvonásait. Miksa keleti politikájának egyik csúcspontja éppen az 1515-ös kettős eljegyzés volt, azaz Ulászló fiának, Miksa „adoptált fiának”, Lajosnak és Habsburg Máriának, valamint Annának és Ferdinándnak (illetve Károlynak) az eljegyzése volt. Lajos Miksa kezében fontos ütőkártya volt, nem véletlenül készült róla annyi remek képmás a bécsi udvarban.[8] A kettős eljegyzés ikonográfiájának egy fontos, sajnos a magyar kutatás által elhanyagolt emléke Albrecht Dürer és társai által a császár megrendelésére készített *Ehrenpforte* fametszeteinek egyik darabja (5. kép) 1515 körül készült. Az ábrázoláson Ulászló király, átölelve gyermekeit, Lajost és Annát, Miksa császárnak ajánlja és adja át őket. A császár pedig unokáját, Máriát vezeti Lajoshoz. A magyar királyi család portréi sematikusak, semmiképpen nem tekinthetők modell után készült képmásoknak, csupán a császár életét bemutató sorozat darabját képezik.

A kettős eljegyzés alkalmából rendelhette a császár Strigel-től azt a csoportarcképet, amelyen a császár családjával



4. Bernhard Strigel: I. Miksa császár arcképe. Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 922



3. Bernhard Strigel: II. Ulászló fogadalmi képe. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Részlet II. Ulászló és Szent László fejével

látható (Bécs, Kunsthistorisches Museum).[9] Thümmel feltételezése szerint a kép Ulászló számára készülhetett, mivel mindkét fiú vőlegényi koszorút visel.[10] Ulászló halála miatt (1516) azonban a kép nem került Budára. A tábla 1520-ban már Johannes Cuspinianus tulajdonában volt, aki Strigellel elkészítette a *Nagy Szent Család*-képet a hátoldalon, egy külön táblán pedig saját maga és családjá arcképét a hátoldalon hosszú és rendkívül érdekes felirattal (magángyűjteményben). Ekkor kerülhetett a Miksát és családját ábrázoló képre is a kibővített Nagy szent család névsorából néhány név. Udvari reprezentáció és egyházi tematika oly szervesen és természetesen olvad egybe Miksa császár udvarának humanista légkörében, hogy a festők számára nem jelentett különösebb nehézséget e bonyolult program ábrázolása.

E kép, illetve a belőle alakított diptichon szellemében készülhetett a kisebb méretű Ulászló-tábla is. A császárnak a Jagelló-ház „honosítása” és a magyar lovagszent kultusza egyaránt céljában állhatott. Nem véletlenül helyettesítette be a festő a lovagszent ismeretlen arcvonásait a megrendelő, patrónusa arcvonásaival. A budapesti Strigel-képen nem csupán a dominánsan hatalmas, hajlott orr emlékeztet Miksa arcvonásaira, hanem az elől rövidre nyírt haj is, ami a korona alól kilátszik. Szent László koronája nem kapcsolható az ismert magyar koronák típusához, hanem a Miksa-portrékon látható koronák redukált változata. Viselete, a zöld brokát köntös sem a lovagszent hagyományos öltözet. Strigel Szent Lászlója Miksa képében, a magyar király védőszentjének szerepében figuráló császár a család sorsának és a politikai helyzetnek igazi ura, és ő közvetít az égi hatalmak felé is.





5. Albrecht Dürer: I. Miksa császár és II. Ulászló megállapodása a kettős eljegyzés alkalmával 1515-ben. Fametszet

Arra pedig, hogy a kép bal háttérében látható, a sátor alatti királyi trónus a világi hatalom igazi jelképe és célja, csupán egy másik ábrázolást hozok fel példaként a Miksa-ikonográfiából. Gerard Horenbout 1505-ben készült portré-miniatúráján ilyen trónuson és sátor alatt ül az ifjú király.[11]

Strigel budapesti képe nem egyszerű votívkép történeti személyek képmásaival, hanem politikai allegória is.[12] Amennyiben a hazai kutatások majd megerősítik feltételezésemet, a közép-európai reneszánsz művészet egyik legmerészebb politikai allegóriájának is tekinthető a kisméretű tábla, amely feltételezésem szerint ugyancsak diptichon lehetett. Arra pedig, hogy Miksa császár portréja szakrális témájú képen mint közvetítő és közbenjáró is jelen lehetett, éppen Strigel 1518-ban festett *Mária halála*-oltárképe a példa. Ott Bécs püspökének, Georg Slatkoniának a személyes közbenjárójaként, védőszentjeként jelenik meg Miksa a képen.[13] Történeti portré szentek vagy más szereplő ábrázolásában nem volt ismeretlen Közép-Európában sem a századforduló idején. Jarmila Vacková kutatásai nyomán valószínűnek látszik, hogy a Kutná-Horá-i *Augustus császár a Madonna előtt*-freskón a császár képében Ulászló rejtett portréja jelenik meg.[ld. 1. jegyzet]

Strigel Miksa császár humanista körének és művészetének legerényebb képviselője volt, mégis közvetít valamit ebből a szellemből. Ma bonyolult ikonológiai problémának véljük azt, ami talán akkor egy szűk udvari kör számára világos célzás volt, a magyar nemzeti szent alakjában történő utalás a császár személyére. E feltevésem részletesebb kifejtése hátralevő feladat, de ismét példa arra, hogy a hazai és az európai művészettörténeti kutatásoknak párhuzamosan kell haladniuk. Erre tanított bennünket Zádor Anna.

Ha már így adódott, hogy Miksa császár „jelenlétét” egy rejtett portréval véltük bizonyítani, alkalom nyílik arra

is, hogy addenda gyanánt egy eddig figyelemre nem méltatott művet is bemutatassunk. Az esztergomi Keresztény Múzeum rendkívül gazdag tanulmányi gyűjteményéből sikerült azonosítani egy táblát. Az Ipolyi-gyűjteményből származó kép mint ismeretlen 16. századi festő után készült *Császárportré* került a leltárba.[14] (6. kép)

A horizontális szálirányú, vörösfenyőre festett kép egy táblából áll. A 16. században kisméretű portréknál előfordul ez a fajta felhasználása a fatáblának, ha ritkán is. A kép eredeti peremei három oldalon épek, csupán a jobb szélén van vágva. A kréta alapozásra festett igen vékony festékréteg rendkívül kopott, főként az inkarnátban, csupán az ornamentális részek és a haj mutatja a tühegyes ecsettel felrakott csücsfényeket, a német reneszánsz jellegzetes festésmódját. Középkorú, szakálltalan férfi jobb háromnegyed profilú képmása. Haja világosbarna, pontosabban sötétszőke. Aranyozott páncélt, gyönggyel kirakott szegélyű palástot visel, fején keresztbroncsos korona. Világos cinóberszínű olasz selyembrokát drapéria van mögötte. A páncél egyik peremén, bosszantóan apró jelekkel, talán egy felirat van, benne mintha a „jünger” szó lenne olvasható.

A kép Bernhard Strigel félalakos Miksa császár-képmásának egy büszt-formátumú változata, illetve annak későbbi másolata. Strigel eredetije nem maradt fent, de rendkívül sok másolatban ismert. A festő 1507-ben húsz rajnai forintot kapott, amiért a királyt „gemalt und gemacht”. . . . Az alapvető feldolgozás Miksa császár nagyszámú portréiról máig Ludwig von Baldass műve 1913-ból.[15] Sokáig azt a Strassburgban a 16. század óta dokumentált felírt portrét vélték Strigel eredetijének, amely 1947-ben tűzvész áldozata lett.[16] A strassburgi kép típusa jelenik meg az esztergomi táblán is, utóbbin a modell arcvonásai kissé fiatalosabbak, lágyabbak. A mintaképet azóta a kutatás ugyancsak elvitatta Strigeltől, Goldberg másolatnak véli.[17]

A fennmaradt másolatokat — Stange tizenkettőt sorolt fel, azóta számuk csak növekedett — a szakirodalom Strigel nevén tartja számon, legfeljebb „Strigel után”-meghatározással regisztrálja. Stange a Schäfer-gyűjtemény (régábban Schweinfurt, ma Obbach) pergamenre festett datált példányát vélte eredetinek (76,5 × 48 cm), amely azonban Bushart szerint száraz stílusa alapján csupán korabeli műhelyreplika lehet.[18] A kép 1980-ban szerepelt Augsburgban a „Welt im Umbruch”-kiállításon. A kép dátuma (1496) és a felírat szerint a negyvenéves korában ábrázolt császár évszámai nem stimmelnek: DIVI MAXIMILIANI / IMPERATORIS FIGVRA / ANNOS CVM ESSET / NATVS QUADRAGINTA. Bushart megjegyzi a katalógus szövegében, hogy bár a császár 1500-ban tartózkodott Memmingenben, Strigel városában, nincs rá bizonyíték, hogy ez a portré akkor készült volna. Ugyancsak megjegyzi, hogy Strigel e népszerű és sok másolatban megmaradt Miksa-portréjához semmiféle vázlat nem ismert.

A Schäfer-gyűjtemény Miksa-portréjával összevetve az esztergomi, ugyancsak arra az eredményre jutunk, hogy kisebb eltéréseken kívül az esztergomi kép modellje tekintetben és arckifejezésében életszerűbb, természetesebb és nyitottabb. Ugyanez mondható a Strigel-replikák legismertebb, bécsi darabjaival való összevetés nyomán is. A Schütz által legrégibb megfogalmazásnak („älteste Ausformung”) nevezett bécsi kép (4. kép) a legtöbbet reprodukált példány, kissé eltér erőteljesen hangsúlyozott orrával a többiől.[19] Ez sem az eredeti mű, valószínűleg Strigel sajátkezű replikája az 1500 körüli évekből. Ugyanennek ugyanitt egy másik replikája (7. kép) is ismert, az ablakivágásban a *Martinswand* történetével.[20] Egy még később-





6. Bernhard Strigel után: I. Miksa császár képmása. Esztergom, Keresztény Múzeum

bi példánya (8. kép), bár kivitelében rendkívül száraz, az esztergomihoz közelálló arcot mutat.

E portrétípus legszebb példánya nemrég az innsbrucki múzeumba került és méltán képviselte a császárt az 1982-ben megrendezett nagy toledói és a Schloß Ambrasban tartott kiállításon.[21] Korábban is bemutatták már az 1969-ben megrendezett Miksa-kiállításon. Bizonyos motívumaiban eltér a strassburgi őstípustól: ablak nélküli, sima vörös háttér előtt ábrázolja a modellt, eltér a páncél, a

korona és a többi rekvizitum is. Messze felülmúlja kvalitásban, az arc karakteres ábrázolásában a többi képmást. Itt az arc kissé jobban elfordul, mint az esztergomi képen, mégis összevethető a két kép egymással. A strigeli reprezentatív császárportré kissé intellektuálisabbnak nevezhető megfogalmazása az innsbrucki Miksa-képmás. Gert Amman feltehetően 1507-re datálta a képet, a konstanzi diétán festhette Strigel. Ennek az „intellektuálisabb” császárnak két másik, kisebb méretű és más kompozíciójú megfogal-



mazása is készült Strigeltől, az elveszett eredetit a párizsi Louvre képe és a kevésbé ismert Upton House-beli kép tükrözi.[22]

Az esztergomi táblát természetesen nem sorolhatjuk Strigel sajátkezü művei közé, feltehetően még a műhely-replikák közé sem. Strigel 1528-ban hunyt el. A képet a 16. század második felére, legkésőbb az 1600 körüli évekre datálhatjuk, ismeretlen festője azonban még nagyon jól ismerte a német reneszánsz festészetnek nemcsak stílusát, hanem technikáját is.[23]

A kép történeti helyének pontosabb körvonalazására két lehetőség adódhat. Vagy részletmásolatnak tarthatjuk Strigel félalakos Miksa-portréjának valamely, ma ismeretlen példányáról, vagy a strigeli Miksa-portrék sorában egy eddig ismeretlen láncszem másolatban megőrzött emléke, mint az eredeti *Porträtaufnahme* másolata. A császárportrék keletkezésének sem a helyét, sem az idejét nem lehet pontosítani. A kor gyakorlata szerint Strigel bizonyára készített rajzvázlatot *in vivo*, azaz modell után a császárról.



7. Bernhard Strigel után: I. Miksa császár képmása. Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 2599



8. Bernhard Strigel után: I. Miksa császár képmása. Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 4401

De az is szokás volt, hogy a portréfelvétel kisméretű festett vázlatban is elkészült, ezt használták fel a különböző méretű és rendeltetésű portrék kivitelezésénél. Merész feltételezés, de elképzelhető, hogy az esztergomi kép egy ilyen portrévázlat másolata. Ezért a nagyméretű képmásoknál sokkal barátságosabb és lazább tekintet és tartás, a még a másolatban is megőrzött frissesség. Hogy a kép valójában nem esik olyan távol a strigeli portréművészettől, arra a schwerini képtár *Női képmása*val való összevetése sem lehet érdektelen.[24]

Így az esztergomi képtár Strigel-másolata érdekes módon árnyalhatja a Miksa-ikonográfia ismert sorát. Hogy a büszk kivágatú képmás falburkolat (*Wandtafelung*) vagy ősök galériájának, híres emberek sorozatának, esetleg egy Habsburg-Stammbaum része volt, nem tudjuk. A kópia-kritika módszerével a meghatározás a jövőben nyilván tovább finomítható lesz. A német reneszánsz nagy mecénásának a jelenléte tehát hazai gyűjteményeinkben is dokumentálható.

Urbach Zsuzsa



1 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1551. Wien 1982, 503. Kat. Nr. 522. Bernhard Strigel: Szent László a Madonna oltalmába ajánlja II. Ulászlót és gyermekeit, Lajost és Annát. Hársfa, 43 × 30,8 cm. Ltsz. 7502. *Pigler, A.*: Katalog der Galerie alter Meister. Budapest 1967, 669–670. A katalógus megjelenése utáni irodalom a képről: Ausstellung Maximilian I. Katalog. Innsbruck 1969, Kat. Nr. 210; *Végh J.*: XVI. századi német táblaképek magyarországi gyűjteményekben. Budapest 1972, 34–35. tábla; *Schlögl, I.*: Ikonographie König Ludwigs II von Ungarn. In: Miscellanea Jozef Duverger. Gent 1968, 153; *Stange, A.*: Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. II. München 1970, Nr. 953; *Vacková, J.*: K malbám vesmiškovské kapli. Umění XIX. 1971, 275; *Uő*: Reflète de l'italianisme dans la peinture en Bohême vers 1500. In: Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art. Budapest 1972, 646; *Koepplin, D.* — *Falk, T.*: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Katalog. Basel 1976, II. 491, Nr. 339; *Hořejši, J.* — *Poche, E.* — *Vacková, J.* — *Krčálová, J.*: Die Kunst der Renaissance in Böhmen und des Manierismus in Böhmen. Praha 1979, 25. tábla; Matthias Corvinus i. kat. 1982, Nr. 522; *Szilárdy Z.*: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, 36. tábla; *Marosi, E.*: Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14–15. Jahrhundert. Acta Historiae Artium XXXIII. 1987, 247; Maria van Hongarije, koningin tussen keizer en kunstenaars, 1505–1558. Katalógus. Utrecht—'s-Hertogenbosch 1993, 24. kat. szám.

2 A restaurálás Deák Klára munkája.

3 Sajnos sem a restaurálás, sem az infravörös felvétel nem tudta a kopott feliratot felszínre hozni. — A budapesti Strigel-kép datálása hagyományosan 1511–12-re tehető. Sem a gyermekek életkora, sem Ulászló portréikonográfiája nem lehet mérvadó. Gersei Pethő János Budán, 1507-ben kelt címereslevele (Budapest, Magyar Országos Levéltár, Dl. 86 051) miniatúráján a fiatal, szakáll nélküli Ulászló és a kövérkés, kerekfejű Lajos jelenik meg, egészen hasonló módon, mint Strigel képén. Ebben az évben történt Ulászló és Miksa megállapodása is a gyermekek házasságáról. *J. Kerkhoff* feltételezi, hogy Strigel a portrékat a címereslevél miniatúrájáról másolta (Maria von Hongarije i. kat., 23. sz.), ami-ben kétségtelenül hinnünk kell, de ez Strigel budai tartózkodását is implikálná, amiről viszont nincs tudomásunk.

4 *Wehli T.*: Szent László ábrázolása egy Bécsben, 1509-ben nyomtatott könyvben. Ars Hungarica XXI. 1993, 55–60.

5 Az Alkmaari Mester sorozata, Az Irgalmasság hét cselekedete (Amsterdam, Rijksmuseum) volt az egyik első példa erre. Ld.: Kunst voor de beeldenstorm. Katalógus, Rijksmuseum, Amsterdam 1986, 52.

6 A hermáról *Kovács É.* in: Művészet Zsigmond király korában. Katalógus, Budapest 1987, II. 405. — *Marosi i. m.* 1987, 215. 1406–1437 közé datálja a hermat.

7 Feltételezésemet annak idején megírtam a schallaburgi katalógushoz írt szövegemben, de abból terjedelmi okokból kimaradt, mivel végül a restaurálásról kellett betoldani egy passzust. 1993-ban feltevésomban megerősített J. Kerkhoff, az utrechti kiállítás szervezője. Kunst um 1492. Hispania Austria. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Katalógus. Toledo—Schloß Ambras 1992. Miksa császár portré-ikonográfiájáról *Schütz, K.* 340 skk. A kryptoportrék

példái (Nrs. 102, 160 és másutt) csupán megerősíthetik feltevésemet.

8 Strigel nagyszerű képe 1515 körül: *Otto, G.*: Bernhard Strigel. München 1964, Kat. Nr. 61. További portrék: Bécs, Kunsthistorisches Museum, ld. *Heinz, G.* — *Schütz, K.*: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Wien 1976, Nrs. 178, 179.

9 Legutóbb: *Ferino-Pagden, S.* — *Prohaska, W.* — *Schütz, K.*: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien. Verzeichnis des Gemälde. Wien 1991, 117.

10 *Thümmel, H. G.*: Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76. 1980, 100–101. A felirat szerint Strigel balkezes volta is fontosnak találtatott a megőrkítésre...

11 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 12.750. Ld. Maximilian I. 1459–1519. Katalog. Wien 1959, Nr. 156, 28. kép; Schloß Ambras, Nr. 100.

12 A Strigel-kép legközelebbi művészettörténeti analógiája Lucas Cranach karlsruhei képe: Böles Frigyes az apokaliptikus Madonna előtt, 1515 körül, in: *Koepplin—Falk i. kat.* Basel 1976, II. 491, Nr. 339.

13 *Otto i. m.* Nr. 31, 85. képtábla.

14 Vörösfenyő, 39 × 35 cm, ltsz. 59.972, megemlíti *Cséfalvay P.* — *Ugrin E.*: Ipolyi Arnold emlékkönyv. Budapest 1989, 113. Az immár klasszikussá vált alapvető esztergomi katalógus válogatásában nem szerepel a kép: *Boskovits M.* — *Mojzer M.* — *Mucsi A.*: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest 1964.

15 *Baldass, L. von*: Die Bildnisse Kaiser Maximilians I. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI. 1913, Heft 5, 267 skk.

16 Mérete 77 × 48 cm. *Otto i. m.* Nr. 55. közli a feliratot, amely a 16. századi történetet beszéli el. *Baldass i. m.* Fig. 13 a legjobb reprodukció a képről.

17 *Goldberg, G.*: Altdeutsche Gemälde. Staatsgalerie Augsburg. Katalog, Bd. I. München 1978, 115 skk. az augsburgi példányról írt címszavában részletesen.

18 *Stange i. m.* 1970, Nrs. 934–940. Tizenkét példányt sorol fel, a lista azóta is bővült. *Bushart, B.* in: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Bd. I. Augsburg 1980, Nr. 20.

19 *Heinz—Schütz i. m.* 1982, Kat. Nr. 11, Inv. Nr. 922.

20 Uo. Kat. Nr. 12, Inv. Nr. 2599, Kat. Nr. 13, Inv. Nr. 4401, vö. bevezető 20.

21 *Rosenauer, A.* et alia: Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos Maximiliano I. y los inicios de la casa de Austria en Espana. Katalógus. Toledo—Schloß Ambras 1992, Nr. 172 a kép remek színes reprodukciójával. Miksa portréiról a 7. sz. jegyzetben i. kat., Schloß Ambras 1992, Nrs. 151–167, különösen a 153. sz. kép.

22 Upton House, The Bearsted Collection. Pictures. The National Trust. Catalogue, London 1964, 68, Nr. 213. Ugyanilyen az arc egy magángyűjteményben lévő Miksa-portrén, in *Löcher, K.*: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IV. 1967, 32.

23 Rózsa György kolléga megerősített ebben, ő is az 1600 körüli évekre tette a kép legkésőbbi készülési idejét.

24 *Hegner, K.*: Kunst der Renaissance. Katalog, Schwerin 1990, címloldal, Nr. 1.

## BEITRÄGE ZUR PORTRÄTIKONOGRAPHIE KAISER MAXIMILIANS I.

Das kleine Motivbild von Bernhard Strigel im Museum der bildenden Künste in Budapest mit der Darstellung *Der hl. Ladislaus empfiehlt Wladislaus II. und seine Kinder, Anna und Ludwig dem Schutze der Himmelskönigin* ist seit 1917 in der Literatur bekannt. Die Restaurierung des Bildes erwies, daß alle Bildnisse stark beschädigt und fragmentarisch erhalten sind. Im vorliegen-

den kurzen Beitrag wird die Darstellung des hl. Ladislaus als Vermittler untersucht. Nachdem die ungarische Forschung in der letzten Zeit die wichtigsten Typen der Ikonographie des heiligen Königs, des Schutzpatrons der ungarischen Könige untersucht hat, kann es nun festgestellt werden, daß sich die Darstellung Strigels nicht in diese ikonographische Tradition einfügen läßt.



Trotz des vorhandenen Attributs der Hellebarde ist der Heilige hier profan und in höfischer Tracht gekleidet. Das überaus charakteristische, große, gekrümmte Nase, der Mund, die Haarlinie, die Krone und der Gesichtsausdruck lassen — soweit man es im Fragment ansehen kann — die Vermutung zu, daß hier eigentlich Kaiser Maximilian in der Rolle des Vermittlers und Schutzheiligen des ungarischen Königs dargestellt ist.

Als verhülltes oder Incognito-Bildnis ist das Erscheinen des Kaisers in dieser Rolle historisch gut begründbar. Ein wichtiger Bestandteil seiner Ostpolitik war die lange Vorbereitung des doppelten Hochzeits von seinem Enkelkind Maria mit Ludwig, dem Sohn von Wladislaus, und die Ehe Ferdinands und Annas, der Tochter des ungarischen Königs. Dieser Vertrag wurde 1515 in Wien geschlossen, aber seit 1507 geplant. Strigel, der als Hofmaler im Dienste des Kaisers stand, war in Wien, hielt sich aber — soweit dokumentierbar — nie in Buda auf. Wahrscheinlich hat er die Bildnisse des verwitweten Wladislaus und seiner Kinder nicht nach dem Leben gemalt, aber sicher im Auftrag des Kaisers. Die genaue Datierung des Bildes ist nicht einfach nach dem Alter der Kinder zu erschliessen, weil Strigel Ludwig erst 1515 in Wien gesehen hat und gemalen konnte. Strigels Budapester Motivbild zeigt eine ähnliche Verschmelzung sakraler und profaner Ikonographie wie das Doppelbildnis von Johann Cuspinian (Wien und Privatsammlung). So steht das kleine Motivbild auch nicht allein

und ist ein weiteres Beweis für die humanistische Hofkunst im maximilianischen Kunstkreis. Zur Zeit ist es nur zu vermuten, daß Strigels Budapester Bild ursprünglich Teil eines Diptychons war.

Zu diesem Zusammenhang kann ein bisher unveröffentlichtes Bildnis Kaiser Maximilians aus den Depotbeständen des Christlichen Museums von Esztergom (Gran) angeführt werden. Das Brustbild ist eine spätere, vielleicht in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandene Kopie nach einem verlorenen Bildnis von Bernhard Strigel. Das Original ist nicht erhalten, wohl sind aber mehr als zwölf Kopien davon bekannt. Das bescheidene Brustbild in Esztergom könnte auch eine späte Detailkopie sein, aber einige Abweichungen erlauben eine andere Hypothese. Es könnte eine Kopie der ursprünglichen Porträtaufnahme sein, also eine Kopie der ersten Fassung des verlorenen Bildes. Die Kopienkritik der Strigelschen Maximilianbildnisse ist verwirrt und schwer überschaubar. Die Gesichtszüge des jungen Kaisers sind am Esztergomer Bild frischer und lockerer als an allen bekannten Kopien (die natürlich alle von mehr oder weniger besserer Qualität sind). Er ist hier etwas jünger dargestellt und die Gesichtszüge lassen trotz der bescheidenen Ausführung die Frische und Lebendigkeit des Originals erkennen. Vielleicht kann also diese bisher unbekannte Kopie einen Beitrag zur verzweigten Porträtkonographie des Kaisers liefern.



## LÁTVÁNY ÉS GONDOLAT

### ZRÍNYI SYRENA-KÖTETÉNEK TERMÉSZETSZIMBÓLUMAIHOZ

A csáktornyai könyvtárban aranycsatos pergamenkötésben sorakoztak a Blaeu-testvérek híres Atlaszának fóliánsai, s a *Theatrum Orbis Terrarum* hatalmas kartográfiai anyagában talán nem a legszebb, de bizonyos, hogy az 1648–1664-es évek történelmét vizsgáló számára a legizgalmasabb térkép a *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula*. Színes szegély-kompozíciói — Mars, Venus, Olympus, Mausoleum, Diana temploma — Magyarországon gyakori képek a politikai levelezések és az irodalmi alkotások lapjain. Az egyik oldal sorozata, a négy őselem pedig kulcs *Az Adriai Tengernek Syrenaia Groff Zrínyi Miklos*-kötet természetszimbólumaihoz, s a művészet, filozófia, világkép közös határaitra, erre a még többnyire terra incognitának számító területre vezet.[1]

Zrínyi természetszimbólumait a történelmi kutatások újabb eredményei miatt kellett megvizsgálnom. Bebizonyosodott, hogy Zrínyi európai nagyságrendű politikus volt, aki társaival együtt nemzetközi szövetséget szervezve indított háborút a török ellen, nagyszabású reformmozgalmat kezdeményezett, s Velencétől Angliáig országokat s szellemi központokat átfogó kapcsolatairól folyamatosan kerülnek elő újabb és újabb, meglepőbbnél meglepőbb tények.[2] Tudnom kellett, hogy mi az a többlet, amit politikai írásaihoz képest a költő mond, milyen gondolatrendszerben fogta fel a világot, milyen művészi látomásokban fejezte ki megújhódásra vágyó korát?[3] Művészetében hogyan ragadható meg az, ami eredendően individuális, ami a hagyományok, az anyanyelv, az adott történelmi pillanat országos programjában kifejeződő egyetemes tartalom? Hiszen a 19. századi romantika rövidlátásán csak akkor juthat túl a hazai történetírás, ha a *Szigeti veszedelmet* nem tankönyvszerű, „lelkesítő” műként illeszti a történelmi folyamatba, hanem úgy, mint a török kérdést, ezt az akkor összeurópai problémát is világirodalmi szinten megfogalmazó magyar költői alkotást, amely — szint minden művészi alkotás — világképében egymástól elválaszthatatlanul fejezi ki korának nemzeti és egyetemes értékeit.[4]

Dolgozatomban e nagy kérdéskör egyetlen részletét vizsgálom.

#### *A Hajnali fohász*

A természeti szimbólumok dimenziói jól jellemezhetők az *Obsidio Sigetiana* fecske-stófájával.

A fecske-strófa az eposz második énekét lezáró fohász része. Arany János akadémiai előadása (1859)[5] óta a kutatók megkülönböztetett gonddal vizsgálták a fohászt és egyöntetűen megállapították, hogy jelentősége lényegbevágó.[6] Ez a huszonkét strófa vezeti fel Szigetvár védőjét. Hajnal van, Zrínyi lelki erőért fohászkodik a fészület előtt. Csoda történik, Jézus háromszor lehajol hozzá, beszél vele

és feltárja előtte a jövőt. A *Hajnali fohász* az eposz nagy pillanata. A fecske-strófa Zrínyi válasza a Megváltónak:

„Mert az én érdemem nálad annyit téssen,  
Mennyi vizet kis fecske szájában veszen.  
Az megmérhetetlen tenger mélység ellen  
Annyi én érdemem te kegyelmed ellen.”

(II, 69)

Mégis, másfél évszázad alatt tudtommal csak két kutató értelmelte. Zolnai Béla fontos esszéjében érvként idézte arra, hogy az *érdem*, ahogyan itt Zrínyi ír róla, saját világnézetének centrális eszméjét, a predestináció tanát fejezi ki: „Zrínyi janzenista katolikus volt hitében... Tagadja az érdemszerzést, janzenista-kálvinista beállítottsággal. A szigetvári Zrínyi — és rajta keresztül az eposzíró — kegyelmet, nem jutalmat kér a fészületől.” A fecskét a tengerrel stiluskategóriának vélte. „Bájos” — utalt rá zárójelben: „A metafora itt is jellemző a fönségest és a bájost egybekeverő korra.”[7] Klaniczay Tibor monográfiájában az eposz nyelvét, stílusát leíró fejezetében idézi Zrínyi természet-szeretetének példájaként a strófát: „mennyi gyöngédség, a természet bensőséges szeretete szólal meg a főhős híres imájának ebben a szakaszában.”[8]

Zolnai telitalálata, hogy a *Hajnali fohász* ideje, helyszíne és alanya kettős. Egyszerre van 1566 és 1648–51, egyszerre történik csoda Szigetvárott és Csáktornyan, a várvédelemre készülő kapitánnyal és a török kiűzésére nemzetközi vállalkozást indító horvát bánnal. Annál kézenfekvőbb a kérdés: akkor ki hasonlítja magát a „bájos” fecskéhez? A „vizi óriásként” „vértóban gázoló” hős? Vagy a század nagy tettére készülő horvát bán? Miként vág össze a „fatalizmus” az eposz „heroikus szellemével”, s a horvát bán jogos önértéktudatával? „Ego qui huius Regni indignus minister et caput sum” — írta a Rajnai Szövetség elnökének.[9] Klaniczay úgyszólván minden előzmény nélkül fedezte fel, hogy az eposzban mennyi a természeti kép, s mindez, így a fecske-strófa is, a költő szemléletére jellemző.[10] Ennek tudatában viszont még inkább jogos a kétely: vajon ebben a korban, amikor az ember és a természet viszonya megrendítően új, a művészeti képalkotásban pedig meghatározó, éppen Zrínyit, korának legműveltebb magyar emberét ne érintette volna meg az egész gondolkodás és érzélemvilág minden szféráját átható természetfilozófia?

Joó Tibor már 1938-ban kezdeményezte, hogy Zrínyi világképének megértéséhez a történettudomány hívja segítségül Wölfflin eljárását, azt a módszert, ami Aby Warburg vizsgálataival a művészi alkotás fogalmi, gondolati folyamatait elemezve a vizualitást is bevonta a költői alkotás megértéséhez, s az ikonológia megalapozója lett. A történettudományban azonban az ilyen jellegű, a metafizikai szférákat is átfogó összehasonlító vizsgálatok kevés ér-



deklódésre találtak. Már csak azért is, mert Zrínyi életművét a katonai pályán vizsgálták, s a török és a Habsburg hatalom között őrlődő magányos politikusként ismert bán országvédelmi programja keltett érdeklődést.[11] Ezen a racionális síkon hozta kapcsolatba Zrínyi életművét a természettel két történetíró. Benczédi László — hangsúlyozva, hogy Zrínyi „reneszánsz személyiség” — megállapította, hogy pályája a természet építkezéséhez hasonlítható. A hadtörténetész pedig külön fejezetet nyitva Zrínyi harcaiban a természeti tényezők szerepének, kifejtette, hogy figyelmet kellene fordítani az eposz elemeiben „az alkotást ihlető élményanyag”-ra.[12] A költő műveit a tapasztalati élmények és a nemzetközi irodalmi minták szempontjából az utóbbi években rendkívül sokoldalúan vizsgáló gazdag irodalomtörténeti szakirodalom[13] a természeti képeket mint főleg az itáliai irodalomból átvett hasonlatokat, motívumokat, jelképeket, mint „barokk természeti képapparátust”, „stilisztikai eszközt” térképezte fel. Azt is kimutatták, hogy e természeti képek esetenként politikai, etikai tartalmat hordoznak, filozófiai hátterük feltárása pedig további kutatást igényel.[14]

Ismeretes, hogy a szimbólum fogalmilag gyökeresen más minőségű, mint a hagyományos értelemben vett metafora vagy az allegória. Mint a kép, a jel és a gondolat egysége, az anyagi és a szellemi világ ötvözete, szerves része a mindenkori kultúrának. Több mint pusztán jel, a különböző korszakokban egyaránt fontos módja a világ megértésének. Értéket tárol és visz tovább. Gondolkozásra késztet, megmozgatja a képzeletet, hatására „hevesen serken a lélek” és felismeri az elrejtett gondolatokat. Zrínyi évszázadában a szimbólumok láthatóvá tett eszmék, és kézikönyvek foglalkoznak használatukkal.[15] Ilyen értelemben a szimbólum különleges történeti forrás, rejtett vagy kihívó kommunikáció. Bár a 17. századi magyar művelődés minősége, barokk vagy manierista jellege körül a történészek véleménye élesen megoszlik, igényes kutató számára vitathatatlan, hogy az irodalmi művek képalkotásai azonos eszmei forrásokból táplálkoznak, mint a képzőművészetéi. Kép és szöveg, gondolat és látvány kölcsönösen áthatotta egymást.[16]

A vizualitás meghatározó jelentőségű volt a koraújkori magyar kultúrában is. A török ellen szervezkedő magyarországi és erdélyi társadalom mentalitását vizsgálva állapítottam meg, hogy az antikvitás és a Biblia képi világa nemcsak Zrínyi prózájára és verseire jellemző, hanem nyomon kísérhető Wesselényi nádor leveleiben, Gyöngyösi műveinek lapjain, s világlátásuk, érzelmviláguk, politikai programjuk szimbolikus kifejezésére szolgált. Programjuk pedig sokkalta nagyobb horderejű volt, mint ahogy a régi történetírás vélte, nem merült ki a családi dicsőség ápolásában vagy a hadi erények hangoztatásában, hanem a magyar államiság megőrzését, folytathatóságát, tehát korszerűsítését szolgálta.[17] Ez a képi világ a művészeti ágak egyetemes kifejezési módja, kárpitokon, metszeteken, vagy iskolai színdarabok látványaiban egységes rendszerben tűnik elénk.[18]

A természeti szimbólumok jelentésének felfejtése Gali-lei évszázadában összetett, bonyolult feladat, jól jellemzi a fecske-strófa értelmezése.

Zrínyi a természeti képeket általában két síkon alkalmazza: a racionális világ síkján és a metafizikai szférákban. A *Hajnali fohász* szimbolikus fecskéje élesen elkülönül a reális világtól. A mindennapok fecskéje Deli Vid török feleségét, Borbálát nászító hasonlatként fordul elő. Borbála már nem győzte várni vissza a török táborból járó férjét s döntött, hogy utána megy. „Száll Márs ő szívében, s nem

mint más sírással, / Vagy nyomorult *föcske* hosszú jajgatással / Csak óhajtja társát: hanem bátorsággal / Fegyverezi magát ura páncéréval.” (XIII, 9) Nehéz viszont megállapítani a *Hajnali fohász* fecskéjével kifejezett gondolatot.

Ősidők óta az ember természeti szimbólumokban fogalmazta meg viszonyát a világhoz, s a fecske-szimbólum irodalmunkban és a közgondolkodásban is általános. A fecske a tavasz, a jó hír, a megújulás, a remény kifejezője. Janus Pannonius 1466-ban az időnek előtte virágbaborult mandulafáról írva hiányával fejezte ki a változás heves vágyát a dérverte hazai éghajlat alatt: „Mandulafám, kicsi Phyllis, nincs még fecske e tájon, / vagy hát oly nehezen vártad az ifju Tavaszt?”[19] Rimay soraiban a fecske a jó jel és a remény: „Legyen jó idő csak, fecske száll házamra, / Nincs olthatatlan nyűg vetvén nyavalyámra, / Ha gondja Istennek csak egyszál hajamra.”[20] Prózái szövegekből is bőségesen hozhatunk példát a fecskének a szabadság, vagy a megújulás képzetét hordozó szimbólumaira. Jogos tehát Panofsky kérdése: „Hogyan állapítjuk meg, hogy hol végződik a természet általános metaforikus átlényegítése s hol kezdődik az alkalmi, egyedi szimbolika?”[21]

A látszólagos megfelelések csapdája pedig csak elmélyült vizsgálattal kerülhető el. Kézenfekvő lenne például a fohász fecskéjét a hajnalt jelentő, alvókat ébresztő szimbólumnak tekinteni. Physiologusra és az antikvitás gyógyerejű, látást javító növényére visszavezetve, a fecske a középkoronát a Megváltó szimbóluma is, aki felnyitja a szellemi vakságban tévelygő emberiség szemét. „A fecske a viharos tél elmúltával tavasszal jelenik meg, és hajnali órán szólal meg, munkára ébresztvén az alvókat.”[22] Hatásos lehetne a fohász fecskéjét a hajnalt jelentő, alvókat ébresztő szimbólumnak tekinteni oly módon, hogy aktuális jelentést tartalmát Zrínyi „*Az török áfium ellen való orvosság*” sokat idézett mondatai értelmezhetik: „Ime kiáltok, ime üvöltök... mi dolog ez, magyarok, hogy... mégis fel nem serkentek mély álmotokból.”[23] Tartalmilag azonban ez a megoldás nem pontos. Egyrészt az „ébresztés” általános gondolati forma, toposz. Nem a Zrínyi-szövegek sajátja. A török elleni harcra szólító kiáltványok az ébresztés motívumaival kezdődnek, és gyakori fordulat ez a korabeli levelezésekben is.[24] Másrészt a hajnali fohász fecskéje „szájában” vizet visz.

A *Syrena*-kötetben rendkívül sok a víz-motívum.[25] Arany János óta generációk sora bizonyította adatok tömegével, hogy Vergiliustól Ovidiuson át Petrarcaig és Marinóiig a világirodalomból merített, nem egy esetben fordított a költő.[26] Ezek a szimbolikus vizek ugyanakkor könnyen elválaszthatók a konkrét, helymeghatározó elemektől. Ugyanakkor a víz is ősi és egyetemes szimbólum, századok óta él vele a magyar irodalom. Képzetei — folyó, patak, tenger, forrás, tó, könny, eső, mosdás, fürdés, lemosás — az újjázületéstől a békéig, vagy az idő visszafordíthatatlanságáig gazdag gondolati tartalmat hordoznak, mint bárhol Európában. Festmények, kárpitok, metszetek, domborművek, épített kertek tudatosítják, hogy az olyan attribútumok, mint például a korsó, mosdótál, hal, hajó, vizes, szökőkút — korabeli magyar kifejezéssel „ugró kút” —, fürdőkád, a víz hatalmas, a magyar történelemhez is kötődő asszociatív tartományát alakították ki a 16–17. századra.[27]

A *Hajnali fohász* strófájában a fecske, a tenger, a víz a természeti szimbólumok miniatűr struktúráját mutatja. Gyöngyösi szerkezettel megteremtett fegyvermezt egyensúlyt a könnyed látvány és a súlyos gondolat között. Mindezt azt feltételezi, hogy ez az egyetlen strófa is szerves része a *Syrena*-kötet nagyobb művészi egységének, ebből kiszá-



kítva értelmét megfejteni aligha lehet. A természeti szimbólumok reális megközelítése tehát összetett feladat: egy-  
ségben kell látni a korszak kódjait, Zrínyi gondolkozási  
rendszerét, a kötet alkotói koncepcióját és programját.

### A négy őselem

Végigtekintve a *Syrena*-kötet természetszimbólumain, meglepő, hogy mennyire szép és világos szerkezeteket alkotnak. Zrínyi természeti képeivel a négy őselem (stoichos, elementum) a föld, a víz, a levegő, a tűz változataiból építkezett. Önmagában ez nehezen értelmezhető.

A négy őselem Zrínyi korában toposz, általános gondolat-forma. A költészet ősi alapanyaga, Vergilius, Ovidius természeti képei ugyanúgy a négy elem variációi, mint Petrarca szonettjei, Balassi vagy Gyöngyösi versei. A négy őselem egyaránt jellemzően fontos a középkor és a reneszánsz természetfelfogásában. Az őselem fogalmát megalakító Platon és a világot az elemek változásaival magyarázó Arisztotelész elméletét a reneszánsz új minőségekben és új perspektívába rendezve fogalmazta meg, s a neoplatonizmus természetfelfogása révén beépült a művészetekbe és a tudományba.[28] Magyarországon Mátyás király udvarától Balassi költészetén át újabban Zrínyi eszméiben is jelezték hatását.[29] De ha alaposabban ismernénk Zrínyi viszonyát a neoplatonista filozófiával, akkor sem tagadhatnánk Gombrich fenntartásainak jogosságát: „Még mindig nem tudunk eleget a filozófiai eszmék terjedéséről, vagyis arról, hogyan csapódnak le ezek először jelszavakban, melyek azután az emberek nézeteit bizonyos értékek és szintek felé irányítják.”[30] Hasonlóan nehéz értelmeznünk Zrínyi művészetét vizsgálva azt a közismert tényt, hogy a négy őselem az alkimia mágikus képlete, az okkult filozófia világmagyarázatának alapelve.[31] Nemcsak arról van szó, hogy az újabb kutatások kimutatták az okkult filozófia nagy hatását a 16–17. századi tudományra és művészetekre,[32] hanem arról, hogy a Zrínyi könyvtárában meglévő gazdag természettudományos irodalmat még nem dolgozták fel a kutatók. S megint csak nem egyedül Zrínyi érdeklődését szükséges látnunk, hanem társaiét és koráét is. A hermetikus filozófia nevezetes könyvének, Athanasz Kircher *Oedypus Aegyptiacus*ának (1653) a csáktornyai könyvtárbeli példánya a szerző Lippay György érseknek szóló dedikációját tartalmazza. Zrínyi Pétert, eldobzott könyveinek tanúsága szerint, ugyancsak érdekelték az okkult művek. Zrínyi olvasmányai között Zolnai már felfedezte többek között Giambattista Porta *Magia naturalis* című könyvét, de még természettudományos érdeklődését sem vizsgálta meg alaposabban senki. Jellemző a korra, hogy mindenkit érdekelnek a titkos tudományok, magát III. Ferdinánd császárt is lekötötte az alkimia, 1648-ban érmet veretett egy Prágában sikeresen véghezvitt transmutáció emlékére.[33]

A Blaeu-atlasz képsorát tehát azért tartjuk rendkívül jelentősnek, mert konkrét tájékoztatásul szolgál, mennyire általánosak voltak a korban azok az őselem-képletek, amelyek Zrínyi könyvében nyomon kísérhetők. Nem érdektelen, hogy a Zrínyi testvérek a velencei *Accademia degli Incogniti* révén kapcsolatban voltak az amsterdami Blaeu-nyomdával, a cég velencei megbízottaival, s a világhírű nyomdász-testvérek a török ellen készülő háború jegyében ajánlották Atlaszuk 1662. évi kiadását Lipót császárnak, az 1663-ban kinyomtatottat pedig XIV. Lajos francia királynak. S mi több, 1664-ben Nádasdy megrendelésére kiadták Magyarországot szép, címerrel díszített reprezentatív térképét.[34]

A Blaeu-atlaszban a világtérkép bal szegélyén látható négy elem megszemélyesített figurája képi toposz. Petrus Kareius térképe 1608-ban fekete-fehérben közli.[35] A négy tagú képsor némileg leegyszerűsített formában és tömörítésben ábrázolja azt, ahogyan az elemek képzetei a kor asszociációs rendszerében élhettek. Nem olyan részletezőek és talán kevésbé művésziek, mint a négy őselem kompozíciója Henricus Hondius 1641-ben megjelent térképén.[36] Számunkra az a fontos, hogy Blaeu térképén is láthatta Zrínyi az őselemek megjelenési variációinak mintegy szabályozott katalógusát. Észreint:

*Terra* = föld, hegy, szikla, vár, növények, gyümölcsök, állatok;

*Aer* = ég, szél, felhő, vihar, orkán, madarak, csillagok;

*Aqua* = forrás, patak, folyó, tenger, eső, hal, hajó;

*Ignis* = láng, villám tüzet fűvő lovak, önmagát elégető Főnix.

Zrínyi természeti szimbólumainak eredetisége az alkalmazás módjában és perspektívaeremtő erejében rejlik.

Jól megfigyelhető, hogy a *Syrena*-kötet verseit, az eposzt és az azt megelőző és követő lírai költeményeket a négy őselem tartja össze, mint közös váz. Alkotásilektani szempontból nyilván nem bizonyítható, de megkerülhetetlen hipotézis: Zrínyi mintha tudatos gondnal alkalmazta volna kötetében mindvégig a négy őselem különböző megjelenési formáit. Az eposzban és a lírai versekben éppúgy, mint az *Obsidio Sigetianá*-n belül olyan önálló részekben, mint a *Hajnali fohász*, *A török gyermek éneke*, *Zrínyi beszéde*, *Farkasics siratója* és egyes fontos strófákban is jól nyomon kísérhetők az elemek nyílt vagy rejtett szimbólumai.

A *Syrena*-kötet természetszimbólum-variációi egybevágnak az atlasz-ábrák őselem-képzet katalógusával.

*Föld* = por, hamu, kő, szikla, vas, fa, virág, állatok, vár;

*Levegő* = szél, felhő, köd, árnyék, ég, madarak, viharok;

*Víz* = folyó, tenger, csepp, patak, eső, harmat, könny, Duna, Dráva;

*Tűz* = láng, csillag, sugár, villám, Vezúv, Etna, Főnix.

A kötet első verse ugyanúgy a négy őselem variációiból épült, mint az utolsó. Az első *Idilium* szimbólum-készlete Atlasz, kőszikla, a „Nagy Késmárk”[37] virág, fák — könny, jég, árvíz, eső, tenger, „Dráva vizei”, csurgó patak, harmat — Vezúv, tűz, láng, tűzhányó, Mongybél (Etna)[38] — szél, köd, árnyék, felhő, madarak.[39] S egy szép strófa: „Az Hekla *tűzei* nékem kegyelmessek, / Nékem *Késmárk kövei* engedelmessek, / Az *Dráva vizei* nékem nem sebessek.” (12) Végig az egész könyvben több hasonló, az őselemek mikro-strukturális modelljének tekinthető strófa található és mindig az ember és a Kozmosz szélesebb körű gondolati összefüggésébe illeszkedik. A magyarságra tekintő kereszténységről szólva *Zrínyi beszédében*: „Azért rakva hírünkkel *föld, tenger és ég*.” (V, 24) Farkasics siratójában „*Víz, tűz, föld és nagy ég* tartanak sokáig, / Ember, ezek Ura, egy szem pillantásig. . .” (VII, 45) *Arianna* sirásában a megcsalattatást világáig kiáltó intonáció: „*Adria tengernek fön forgó hajjai* / Vallyon oly nagyok-é, mint szemem *árjai*? / Vallyon oly nagyok-é *Mongybél lángjai*, / Mint *éggő* szívemnek *lángos hatalmai*?” (1) S végül annak bizonyására, hogy miként Blaeu őselem-képein emberalakok köré csoportosulnak az attribútumok, az eposznak *Farkasics siratójaként* sokat idézett részlete ugyancsak az embert állítja középpontba:

„*Víz, tűz, föld és nagy ég* tartanak sokáig,  
Ember, ezek Ura, egy szem pillantásig. . .”

(VII, 45)





1. A Víz allegóriája Kareius térképének szegélyén, 1608. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Térképtár



2. A Tűz allegóriája Kareius térképének szegélyén, 1608. OSZK, Térképtár

Ezek a beállítások arra figyelmeztetnek, hogy Zrínyit is áthatotta korának vezérlő gondolata, hogy a hagyományos keresztény hit és az Universumról szerzett tudás között harmóniát teremtve filozófiailag és művészileg újrafogalmazza az ember viszonyát a Kozmoszsal.[40]

Az eposz két szimmetrikusan hangsúlyos részében az alvilágiak és a mennybéliek harcát egyaránt az elemek robbantják mintegy kozmikus méretűekké: „Alderán, az mely birt isszonyú lelkekkel, / Minden *elementummal* és nagy *fölyhőkkel*, / Égi planetákkal, föld rözenésekkel, / Nagy villámlásokkal meny-ütő *küvekkel*. . .” „Szigetre ráhozom rettenetes *fölyhőt* / Kénküves *tüzeket*, s az egész ördögöt.” (XIV, 14, 17) Isten pedig így beszél: „Halljátok, halljátok, ti forgandó *egek*, / Halljátok hiveim, *égbéli seregek*, / Halld meg *föld és világ*, és világi *vizek*, / Az én mondatomat, és ti nagy *tengerek!*” (XV, 25)

A négy őselem variációi teremtenek csodálatos egységet a *Syrena*-kötetben a mikrovilág és a makrokozmosz között, mintegy megteremtve a korszak legnagyobb művészeti alkotásaira is jellemző univerzalizmust.[41] A kép azonban sohasem merev vagy statikus, a természet és benne az ember örökös változásban van. Az állandó mozgást nagyrészt az egyes elemeket egymás mellé helyezve, egymást átható változásaikban bemutatva feszültségek és feloldódá-

sok oszcillációjával érzékelteti. S ami nagyon lényeges, így jut kifejezésre Magyarország megújításának programja is.

A kötetet záró *Peroratio* a négy elem mesteri szerkezetére épül. Az első strófában rejtett szimbólumokkal:

„Véghöz vittem immár nagyhirű munkámat,  
Melyet *írigy üdö*, sem *tűz* el nem bonthat,  
Sem az *ég* haragja, sem *vas* el nem ronthat.  
Sem az *nagy ellenség*, *írigység* nem árthat.”

Az *irigy idő* Zrínyi visszaautalásos rendszerében a *víz* rejtett szimbóluma. A kötet nyitó verse, az első *Idilium* több strófája szól az idő kérlelhetetlen, gyors múlásáról, az *irigy*, *rabló idő* „Mint egy csurgó patak, mely vissza nem folyhat”.(19) Ugyancsak rejtett szimbólum a „nagy ellenség”, a török képze, mely az eposzban végig a romboló tűz attribútumaival jelenik meg.

Ismerve Zrínyi természeti szimbólumainak az átváltozást sugalló oda-vissza szerkezetét, talán sikerül megérteni, mit fejez ki a *Peroratio* lényegbevágó záró mondata: „Vigan burittatom hazám hamuiával.”

Ez a *Syrena*-kötet döntő gondolata.[42] Értelmezése azonban a szakirodalomban bizonytalan. Egyrészt annyit jelentene: a költő hivatásának tekinti „a kitűzött célok elé-





3. A Föld allegóriája Kareius térképének szegélyén, 1608. OSZK, Térképtár



4. A Levegő allegóriája Kareius térképének szegélyén, 1608. OSZK, Térképtár

rését”. [43] Másrészt azt fejezné ki, hogy „a katona-költő haláláig vállalja a harcot, vígan burittatik az ottomán hadak által felgyújtott, porig perzselt haza hamujával.” [44] Logikailag, a művészi és politikai hitelesség szempontjából ez az utóbbi értelmezés egyaránt kérdéses. Eszerint Zrínyi már 1648–1651-ben tudta és tudatta, hogy vállalkozásuk majd nem sikerül s Magyarország földjét ismét porig égeti a török? Lehet, de kevésbé valószínű. Nincs hadvezér vagy politikus, aki vállalkozása kezdetén eleve kijelenti, minden el fog veszni, és az ország még szörnyűbb pusztulásra jut. És ha mégis így lenne, akkor miért hal meg „vígan”? Ebben a fölfogásban a hősi halál öncélú, értelmetlen. Ez a döntő mondat azonban a kötetnek a négy őselemből szerkesztett egységes szimbólum-rendszerében másként is értelmezhető.

A Peroratio végszavának szimbolikus jelentését a *Hajnali fohász* záróstrófája világítja meg. A fohász gondolati struktúrája ugyancsak a négy elemből építkezik: „Haics le füleidet az magas kék égből // Nem-é én tetüled csináltattam földből, // Mennyi vizet kis fecske szájában veszen. / Az meg-mérhetetlen Tenger mélység ellen”. A tüzet pedig Isten szavaiba rejtette Zrínyi: a lelki erőért fohászoló kapitány most tudja meg, hogy életét veszti, de fia „Mint

*Phoenix, hamuból* költi nemzetségét. . .” (II, 66, 67, 69, 86) [45]

A főnix rendkívül fontos szimbólum a reneszánsz évszázadaiban. Az ókor mesés madara: ötszáz vagy ezer évenként elégeti magát a Nap oltárán és harmadnapon poraiból feltámad: az újjászületés szimbóluma. Láttuk, Kareius, Hondius és Blaeu térképei a főnixet mint a tűz, az egyik őselem szimbolikus kifejezőjét ábrázolják. A főnix asszociációs vonzata a tűz, a két lényegi tulajdonsága, hogy pusztít és új értéket hoz létre.

Zrínyi gondolkozását, mint kortársaiét is, a tűz kettős működésének hangsúlyozása jellemzi. Mi veszt el minket — tette fel a kérdést 1648 nyarán Batthyány Ádámnak, s levelében már kifejezésre jut a konkrét élmény és az elvonatkoztatott szimbolikus gondolkozás: — „ez rossz békeségnek *füsti*, melinek árniéka alatt rabol, *éget*, *ront* az török bennünket”, — s a cselekvés szükségét és kockázatát így indokolja: *tűzben az arany*, szélvészben az ió kormányos esmerszik meg.” [46] Az eposzban a tűz, a láng, a füst, „az isszonyú mennykű” és a villám a harc, a küzdelem, a háború és a halál asszociációs képzeteivel fut végig az eposzon a kozmikus látomásig: „Futkosnak Furiák isszonyu *fáklakkal*, / Azt tudnád világot *meg-gyuityák* azokkal. . .”



„Járnak az *lángiai* Vulcanus Istennek...” (XIV, 69, 73) Végül a kirohanásra készülő Zrínyi híveihez szólva az újat teremető, értéket minősítő tüzet idézi szimbolikus értelemben: „Mindenképpen próbál az Isten bennünket / Valamint az ötvös *tűzben* arany művet.” (XV, 3) S a *Peroratio* utolsó sorában a haza hamuja egyben az elégett, de poraiból megeledő fönixre utal.

A *Peroratio* zárósorában tehát a „hazám hamuival” jelentése egyrészt a tűz, másrészt a negyedik őselem attribútuma, a fönix, s ezzel együtt az, hogy a haza új életre kel. Így kap értelmes jelentést a „vigan burittatom” kifejezés is. A „vigan” fogalma Zrínyi korában gazdagabb tartalmat hordozott, nemcsak a vigadozást, a vig kedvet jelentette, hanem a megnyugvás, a lelki nyugalom, a béke, a barátságos emberi magatartás jelentését is magában foglalta. Világszemléleti tartalma volt. A megvidámító annyit is jelentett, hogy a lelkek háborgását megcsendesíti, megerősíti az embereket, lelkierőt ad.[47] Mivel az oda-vissza utalások gondolati egységbe vonják a fohászt és a *Peroratio*-t, nagy biztonsággal állítható, hogy a „vigan burittatom” értelme nem más, mint bátor lélekkel, békében, megnyugodva hűnyom le a szemem, mert hazám új életre kel. Ezt a feltevést erősíti meg a *Hajnali fohász* tenger-szimbolikája is. A várkapitány és a költő érdeme a fecskeszájnyi *víz*, de az mint őselem azonos a tengerrel, érthető úgy is, hogy a fecske a tengerből merített. A tenger az élet bölcsője, a lélek bátorsága, a végtelenség, az istenség. A neoplatonista filozófia szimbolikája szerint a tengerből született Venus a humanitás, a tökéletesség, az újjászületés, vagyis a tavasz, az emberek közötti béke megtestesítője, amint Botticelli híres festménye (Gombrich értelmezése szerint) kifejezi.[48]

Közismert tény, hogy a művészetben a fönix igen gyakori szimbólum. Hányféle Fönix vonult a középkor évszá-

zadain át a mediatív asszociációk tágas holdudvarával! Talán Petrarcaé a legszebb: *Magamban álltam ablakomban egy nap* kezdetű szonettjében: „Ritka fönixet, mindkét szárnya égő / bíbor ruhájú, arany koponyájú, / láttam az erdőn fenséges magányban”, s elpusztult a „kút nélküli” kiszáradt tájban (CCCXXIII. Weöres Sándor fordítása).

Az oszmán terjeszkedés hatalmas terhe alatt szenvedő Közép-Európa Fönixét talán az ismeretlen cseh szerző „Zaviš dala” őrizte meg. Talán Zrínyi, aki Mátyás királyt, vagy Wittnyédy, aki Zrínyit nevezte a század Fönixének. Gyöngyösi bonyolult áttételekkel fecske-dalában talán Erdélyre érti: „Mint porabul Phaenix új életre kelnék”. A Zrínyi mozgalmában kulcsszerepet játszó Lippay György esztergomi érsek támogatásával 1664-ben kiadott jelentős szakkönyv,[49] a *Posoni kert* bevezetőjében a szerző, Lippai János kifejti, hogy amit az Olympus tetején elhintett „hamuban”, „írnak”, azt „a szelek kegyetlensége” sem törölheti el, s reméli, hogy „hazámnak hamujában iratott Kertész Könyvecskéje által az ország, mint a virágok, poraiból megelemedett Phoenix madár” föltámad.[50]

Vázlatos áttekintésünk a történész szemszögéből csak egyetlen kis részletét érinthette a hatalmas témának. További vizsgálatok dönthetik majd el, hogy Zrínyi költészetében mennyire jutnak kifejezésre platonikus eredetű filozófiai gondolatok. Annyit talán mégis sikerült érzékeltetnem, hogy az *Adriai tenger Syrenaia groff Zrínyi Miklós* kötet természeti szimbólumrendszere megfeleléseket mutat a Blaeu-Atlasz világtérképének őselem-kompozícióival, s a *Szigeti veszedelem* és a lírai versek egységben tárják elénk a magyar történelmet és az Univerzumot, a háborúk dúlta Magyarország jogos vágyát a harmóniára.

R. Várkonyi Ágnes

## JEGYZETEK

1 Blaeu, Willem—Blaeu, Joan: *Theatrum orbis terrarum*. Amsterdam 1966–1945. P. I–IV. Lásd: A Bibliotheca Zriniana története és állománya. Szerk. *Klaniczay T.* (Zrínyi Könyvtár IV.) Budapest 1991, No. 226–229; *Farkas G., Varga A., Katona T., Latzkovits M.*: Magyarországi magánkönyvtárak II. 1588–1721. (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 13/2.) Szeged 1992, 24. — Vö.: Országos Széchényi Könyvtár, Térképtár, TA 360/1–4.; *Goss, J., Clark, P.*: *Blaeu's the Grand Atlas of the 17th Century World*. London 1990, 24–25.

2 R. Várkonyi Ágnes: *Török világ és magyar külpolitika*. Budapest 1975; *Klaniczay T.*: Zrínyi helye a XVII. század politikai eszméinek világában. In: *Pallas magyar ivadéka*. Budapest 1985, 153–211; *Péter K.*: Zrínyi angol rajongói. In: *Angol életrajz Zrínyi Miklósról*. Kiad. *Kovács S. I.* (Zrínyi Könyvtár III.) Budapest 1987, 27–63; *Bene S.*: Velencei karnevál — A Zrínyi testvérek az Ismeretlen Akadémiáján. Kézirat 1993.

3 *Klaniczay T.* (2. jegyzetben i. m.) 200–211; *R. Várkonyi Á.*: Reformpolitika Zrínyi mozgalmában. Irodalomtörténeti Közlemények XCI–XCII. 1987–1988, 134.

4 Vö.: *Fülep L.*: Európai művészet és magyar művészet. In: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. I–II. Vál., szerk. *Timár Á.* Budapest 1974, I. 266–267; továbbá *Zádor Anna* zárszava: *Ars Hungarica IX.* 1981, 244.

5 Arany János: Zrínyi és Tasso. In: *Arany János összes prózai művei*. H. és é. n. (Franklin Könyvkiadó) 186–189.

6 Irodalommal: *Kovács S. I.*: A meghajló és beszélő Feszület jelenete a „Szigeti veszedelem” II. énekében. In: *Király E., Kovács S. I.*: „Adriai tengernek fennforgó hajjai.” Tanulmányok Zrínyi itáliai kapcsolatairól. Budapest 1983, 124–141. Legutóbb:

*Szabó F.*: Zrínyi Megváltáshite. Irodalomismeret IV. 1993, 20–23.

7 *Zolnai B.*: Zrínyi világa. Előhang egy tanulmányhoz. Magyar Szemle XXXIII. 1938, 199.

8 *Klaniczay T.*: Zrínyi Miklós. Budapest 1964, 280.

9 Zrínyi Johann Philipp Schönbornnak, Csáktornya, 1664, január 11. In: *R. Várkonyi Á.* (2. jegyzetben) i. m. 55–56; *Németh S. K.*: Zrínyi Miklós ismeretlen levelei 1664-ből. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXVI. 1982, 199. Fatalizmusát cáfolta: *Joó T.*: Zrínyi történelemszemlélete és a barokk. Századok LXVI. 1932, 280.

10 *Klaniczay T.* (8. jegyzetben) i. m. 267–272. Plinius használatáról: *Ferenczi Z.*: Zrínyi „Az török áfium ellen való orvosság” című művének forrásai. Egyetemes Philológiai Közöny XLII. 1917, 329–331. Vö.: A Bibliotheca Zriniana... (1. jegyzetben) i. m. No. 403.

11 *Joó T.* (9. jegyzetben) i. m. 267.

12 *Benczédi Z.*: Zrínyi Miklós és kora. In: Zrínyi Miklós hadtudományi munkái. Budapest 1957, 7–42; *Perjés G.*: Zrínyi Miklós és kora. Budapest 1965, 122–124, 127.

13 *Kovács S. I.*: Zrínyi köziklái. In: Zrínyi tanulmányok. Budapest 1979, 31–54; *Uő.*: Zrínyi tűzhányóképei és Scipione Herrico Etna-ódaja; *Uő.*: „Ihon jön szárnyas lovon szép piros hajnal...” Zrínyi hajnal-allegóriájának kialakulása; *Király E.*: Olasz irodalomelméleti és filozófiai művek Zrínyi könyvtárában. Mindhárom in: *Király E., Kovács S. I.* (6. jegyzetben) i. m. 124–141, 183–203, 88–95; *Di Francesco, A.*: Köszikla és forgószél: jelképek a Szigeti veszedelemben. Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei



XII. 1979, 293–308; Kovács S. I.: A lírikus Zrínyi. Budapest 1985, különösen 184–208; Szőrényi L.: A Szigeti veszedelem és az európai epikus hagyomány. (1979) In: Hunok és jezsuiták. Budapest 1993, 15–24; Kalocsay K.: Zrínyi csillagai. Az égbolt képe Szigetvár és Csáktornya fölött 1556 nyarán és 1647–48 telén, tavaszán. Somogy XVIII. 1990:4, 3–6; Mohácsi Á.: A Szigeti veszedelem szölaris és lunáris mitológiai motívumai. Somogy XIX. 1991:6, 41–47.

14 Klaniczay T.: A meditatív költészet: a manierizmus reprezentatív műfaja. In: Pallas magyar ivadéka. Budapest 1985, 124–128; Bán I.: Balassi Bálint platonizmusa. (1971) In: Eszmék és stílusok. Budapest 1976, 122–139; Király E.: Zrínyi és az olasz poétikai gondolkodás. (Költő és mű viszonya, a műalkotás célja) Filológiai Közöny XXX. 198, 165–178; Király E.: A szerelem illő ábrázolásai Zrínyi eposzában. Irodalomtörténet LXVI. 1984, 832–854; Komlószi T.: Balassi költői nyelvének néhány sajátossága. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXV. 1981, 535–544.

15 Gombrich, E.: Icones Symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiái és ezek hatása a művészetre. In: Ikonológia és műértelmezés 1. Az ikonológia elmélete. Szerk. Pál J. Szeged 1986, 33–159; Cesare Ripa: La novissima Iconologia. Padova 1625.

16 Gombrich, E.: (15. jegyzetben) i. m.; Szőny Gy. E.: Vizuális elemek Shakespeare művészetében. (A „képvaszattól” az ikonológiáig) In: Ikonológia és műértelmezés 2. A reneszánsz szimbolizmus. Szerk. Fabinyi T., Pál J., Szőny Gy. E. Szeged 1987, 87–119.

17 Marót K.: „Adriai tengernek Syrenaia groff Zrínyi Miklos”. Irodalomtörténeti Közlemények LX. 1956, 475–477; Marót K.: Ovidius a mindenki költője. Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XII. 1958, 51–64; Melzer T.: Barokk képalakítás a „Szigeti veszedelem” második énekében. In: A régi magyar vers. Szerk. Komlószi T. Budapest 1979, 291–319; Komlószi T.: Rimay és a Balassi-hagyomány. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXVI. 1982, 589–600; R. Várkonyi Á.: Zrínyi és Otelius. Historia VI. 1984:3, 35; Uő: Lira és politika Zrínyi Miklós életművében. Irodalomtörténeti Közlemények XC. 1986, 673–683; Uő: A rejtőzködő Murányi Venus. Budapest 1987; Galavics G.: Kössünk kardot az pogány ellen. A török háborúk és a képzőművészet. Budapest 1986; R. Várkonyi Á.: Opponensi vélemény Galavics G.: Kössünk kardot az pogány ellen című kandidátusi értekezéséről. 1987 október. Kézirat.

18 Murányi Eufroszina szimbolikus értelmezése. R. Várkonyi Á.: A rejtőzködő Murányi Venus. Budapest 1987, Széchy Gáspár tézislapján, Mattheus Küssel metszetén: Galavics G. (17. jegyzetben) i. m. 93. A jezsuiták iskoladramájában: Rákóczi László naplója. Sajtó alá rend.: Horn I. Budapest 1990, 239.

19 Janus Pannonius: Egy dunántúli mandulafáról. Weöres Sándor fordítása. In: Janus Pannonius. Magyarországi humanisták. Vál. Klaniczay T. Budapest 1982, 60.

20 Rimay János: Lelki vizsgálat. Metaphorica cantio. XXI. In: Rimay János írásai. Összeállította és a szöveget gondozta Ács P. Budapest 1992, 119.

21 Panofsky, E.: Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: „Spiritualia sub metaphoris corporalium” In: A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok. Vál. és szerk. Beke L. Budapest 1984, 320.

22 Physiologus. A Zsámboky-kódex állatábrázolásaival. Budapest é. n. (1986), 61.

23 Zrínyi Miklós: Az török áfium ellen való orvosság. In: Zrínyi Miklós prózai munkái. Sajtó alá rend. Kovács S. I. (Zrínyi Könyvtár I.) Budapest 1985, 209:31, 37–39. A Török áfium auditív jellegéről: Dömötörfi T.: Ismétlés és halmozás. Zrínyi „Áfium”-ának műfaji és stílusjellegzetességei. In: Zrínyi dolgozatok IV. Szerk. Kovács S. I. Budapest 1987, 34–36.

24 „Mert ha most ezen alkalmatosságra fel nem ébred a kereszténység, el kell vesznünk.” Mednyánszky Jónás Nádasdy Ferencnek, Beckó, 1658. július 26. Bécs, Haus- und Staatsarchiv. Hungarica, Specialia. Fasc. 309. Konv. B. fol. 58–59.

25 Di Francesco, A. (13. jegyzetben) i. m. 293–299.

26 Arany János (5. jegyzetben) i. kiad. 152–154; Kovács S. I.: A lírikus Zrínyi. Budapest 1985.

27 Néhány példa: Komoróczy G.: Ezekiel a csatorna partján. Liget VI. 1993:1, 9–16; Rubens Medici Mária neveltetése-kompozícióján: Kelényi Gy.: Rubens Medici-galériája. Budapest 1988, 20. skk. A 16. század végén egy hajdani nymfa-szobros kút emléket, mint a Mátyás korabeli béke és gazdaság szimbólumát őrizték: Ritoókne Szalay Á.: Nympha super ripam Danubii. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXVII. 1983, 67–74; Gyöngyösi István a Márssal társalkodó Murányi Venus fecske-dalában a mosdás átváltoztató szimbólumáról: R. Várkonyi Á.: A rejtőzködő Murányi Venus. Budapest 1987, 222–223.

28 Kristeller, P. O.: Szellemi áramlatok a reneszánszban. Budapest 1979; Kristeller, P. O.: Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt am Main 1972; Szőny Gy. E.: Új ég új föld. Budapest 1984.

29 Zolnai B.: Zrínyi és a platonizmus. Minerva VII. 1928, 153–214; Bán I.: (14. jegyzetben) i. m. 139; Király E.: A szerelem illő ábrázolásai Zrínyi eposzában. Irodalomtörténet LXVI. 1984, 854.

30 Gombrich, E. (15. jegyzetben) i. m. 124.

31 „Minden testtel rendelkező dolognak négy eleme, ősalapja van: a tűz, a föld, a víz és a levegő. Minden, ami ebben az alanti világban létezik, ezekből az elemekből áll, mégpedig nem egyszerű halmazukként, hanem átváltozásuk és egyesülésük eredményeképpen, ha pedig elpusztul valami, ismét csak ezekre az elemekre bomlik szét.” Agrippa von Nettesheim: De occulta philosophia libri tres. (Coloniae 1533) Budapest 1990, 20–21. (Magyar L. fordítása)

32 Az újabb szakirodalmat áttekinti: Szőny Gy. E.: Titkos tudományok és babonák. Budapest 1978; valamint Szőny Gy. E. utószava: Seligmann, K.: Mágia és okkultizmus az európai gondolkozásban. (1948) Budapest 1987.

33 A Bibliotheca Zriniana ... (1. jegyzetben) i. m. No. 397–402. A magyarázat — „misztikus és mágikus természetérdekűde már az enciklopédikus kornak közeledtét jelzi” — ma már nem kielégítő. Ld. Zolnai B. (7. jegyzetben) i. m. 197; Seligmann, K. (32. jegyzetben) i. m. 115.

34 Bene S. (2. jegyzetben) i. m. 16–18; Kurelac, M.: Prilog Ivana Luciusa—Lucia pvijesti roda Zrinskih i njegove veze s banom Petrom Zrinskim. Zbornik Historijskog zavoda Jugoslavenske Akademije VIII. 1977, 126; R. Várkonyi Á.: Opponensi vélemény ... (17. jegyzetben) i. m.

35 Karelius, P.: Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula. Amsterdam 1685. (Magyar fordítás: Könyvtár, Térképtár, T 10.017.

36 Országos Széchényi Könyvtár, Térképtár, T 15.000.

37 „Késmárknak nevezett Tátracsúcs”: Kovács S. I.: Zrínyi közziklái. In: Zrínyi tanulmányok. Budapest 1979, 46–47.

38 Mongibello = Etna. Ld. Kovács S. I.: Zrínyi tűzhányóképei és Scipione Herrico Etna-ódája. In: Király E., Kovács S. I. (6. jegyzetben) i. m. 184.

39 I. Idilium 4, 6, 9–12. etc.

40 Cassirer, E.: The individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy. New York 1963.

41 Vö.: Király E. (13. jegyzetben) i. m. 80–96; Uő: Zrínyi és az olasz poétikai gondolkodás ... (14. jegyzetben) i. m. 163–178.

42 Szőrényi L. (13. jegyzetben) i. m. 20; Kovács S. I.: A lírikus Zrínyi. Budapest 1985, 238.

43 Klaniczay T. (8. jegyzetben) i. m. 316.

44 Kovács S. I. (41. jegyzetben) i. m. 242–245.

45 Di Francesco (13. jegyzetben) i. m. 299.) megfigyelését, hogy „jobban kellene hangsúlyozni az idillek és az eposz kölcsönös összefüggéseit”, vizsgálataink azzal teszik nyomatékosabbá, hogy az eposz és a kötet minden verse között kimutatható a szöveg alatt futó tartalmi összefüggések és oda-vissza utalások rendszere. Pl. Az Idiliumtól az egész könyvön végigvezetett Byblis-motívumot a Feszületre kezdőstrófa zárja le.

46 Zrínyi Bathányi Ádámnak, Csáktornya, 1648. július 5. In: Iványi B.: A körmendi levéltár Memorabiliái. Körmend 1942, 174–175; Vö.: R. Várkonyi Á.: Lira és politika Zrínyi Miklós életművében. Irodalomtörténeti Közlemények XC. 1986, 675–676.

47 A magyar nyelv történeti etimológiai szótára. Főszerk. Benkő L. Budapest 1976, III. 1139–1141, I. 271; Bahtyin, M.: Fran-



çois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Budapest 1982; R. Várkonyi Á.: Mikes és a hazai hagyomány. In: Perlekedő évszázadok. Tanulmányok Für Lajos 60. születésnapjára. Szerk. Horn I. Budapest 1993, 392.

48 Gombrich, E. H.: Botticelli's Mythologies. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VIII. 1945. Vö.: Boskovits

M.: Botticelli. Budapest 1963, 20–21, 37–38, 58; Szőnyi Gy. E.: Titkos tudományok és babonák. Budapest 1978, 49.

49 Zádor A.: Az angolkert Magyarországon. Építés-Építészettudomány V. 1973, 6–7.

50 Lippai J.: Posoni kert. Bécs 1664, 3, 30.

## VISION AND THOUGHT. ON THE NATURE SYMBOLS OF ZRÍNYI'S SYRENA VOLUME

Recent research results have revealed that the banus of Croatia Miklós Zrínyi (1620–1664), the warlord and poet, tried to work out an international alliance in close cooperation with the president of the Rhine League to restrain the hundred-year-long domination of the Ottoman Empire in Europe. He was in contact with most diverse political and spiritual circles in Venice, France, Holland and England. An outstanding artistic representation of his grand undertaking uniting various groups of the Hungarian political elite and also implying a social reform of the Principality of Transylvania pursuing an independent foreign policy in the neighbourhood of the Kingdom ruled by the Habsburg House and the Turkish protectorate, is Zrínyi's epic *Obsidio Sigetiana*. In it he commemorates his great-grandfather, the captain-general of Szigetvár, who defended the fortress against Suleyman in 1556. He and his valiant soldiers died in battle, but Sultan Suleyman's victory was Pyrrhic: he was killed during the siege. Also translated into Croatian, the epic poem was published in the company of several poems, most of them in ancient classical frames, in a volume entitled *Az Adria tengernek Syrenaia Groff Zrínyi Miklos* (The Syren of the Adriatic). Examining the symbolism of the work, the analyst combines the methods of Wölfflin, Warburg, Gombrich and Panofsky with most recent historical analyses in an attempt to explore what visual imagery was used by the poet to express the spirit of his age yearning for renewal. It is found that arranged in a distinct system, the four elements, fire, water, earth

and air are fundamental structural factors carrying essential associative contents in both the epic and the rest of the poems. The works do not only express the relationship between man and the cosmos, but the incessant transformation and change of the elements also convey the idea of renaissance.

Connections with contemporaneous representations of the four elements can be demonstrated chiefly in maps (Kareius, 1608, Hondius, 1641) including the coloured marginal composition in the Blaeu brothers' *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula*. The folios of the Blaeus' *Theatrum Orbis Terrarum* were preserved not only in Zrínyi's famous library at Csáktornya but were also obligatory items in the book collections of most of the political elite. It has been established that via the Venetian *Accademia degli Incogniti*, the Zrínyi brothers were in contact with the Blaeu printing press in Amsterdam whose several publications suggest that the Blaeu brothers supported the programme of international cooperation against the Ottomans. Visuality was predominant in that-time Hungarian culture. Underlying the imagery of the variety of political *opiniones*, treatises, poems and missiles the actual visual inspiration can be demonstrated (series of tapestries, etchings, paintings, heraldic pictures, map drawings), therefore the symbols of Zrínyi's work were understandable to a wide reading public. Finally, the significance of Neoplatonic philosophy in Zrínyi's artistic work is also to be considered. In this regard, further research may have much surprise in store.



## IDŐSEBB JAN BRUEGHEL EGY ELVESZETT TIVOLI-ÁBRÁZOLÁSÁNAK REKONSTRUKCIÓJA

Jan Bruegel I. több mint öt éves itáliai tartózkodása során 1593-ban látogatott el Tivoliba, amely antik épületmaradványai és vízesései miatt már a 16. század közepe óta a művészek kedvelt kirándulóhelye volt. Római tartózkodásának első éveiben az ifjú festő nagy figyelmet szentelt az antik emlékeknek és rajzai tanúsága szerint részben természet után, részben Matthys Bril rajzai alapján örökölte meg a híres objektumokat. E motívumokat azután felhasználta festményeire. [1] Tivoliban az antik épülettromok mellett lebilincselően hathatott rá a város változatos természeti környezete: a hegyek különös formái, a fantasztikus alakzatú sziklák, sziklabarlangok és vízesések. A különleges épületek és természeti részletek iránti kettős érdeklődéséről tanúskodnak Tivoliban készült, fennmaradt rajzai: az 1593. július 6. dátummal ellátott *Szibilla templom* (Párizs, Fondation Custodia, Lugt-gyűjtemény), a *Tivoli részlet barlangbejárattal* (Párizs, Louvre) és a *Tivoli vízesés* (Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet; 1. kép). [2] A szakirodalomban még további két rajzot tulajdonítanak neki: a *Tivoli vízesés a grottákkal* (Párizs, Louvre) és a *Vízesés Tivoli városlátképével a háttérben* (Edinburgh, National Galleries of Scotland) című lapokat, [3] amelyek azonban véleményem szerint csak másolatai Jan Bruegel Tivoli-ábrázolásainak.

A budapesti Szépművészeti Múzeum is vásárolt egy *Tivoli vízesés grottákkal* című rajzot Jan Bruegel I. műveként 1911-ben, Loys Delteil-től (2. kép). [4] Ennek az attribúciónak az alapját a bal alsó sarokban látható IB monogram (1618-as évszámmal) képezte. Hoffmann Edit azonban már az 1932-es, németalföldi rajzokat bemutató kiállításon visszautasította ezt az attribúciót: IB monogramista műveként szerepeltette a rajzot, [5] s e lap azóta is az ismeretlenek között van elhelyezve. Wolfgang Wegner 1972-ben megjelent szakkatalógusában foglalkozott rajzunkkal és felvetette annak lehetőségét, hogy e budapesti rajz alkotója azonos a müncheni gyűjtemény *Tivoli vízesés*-lapjával. [6] Ennek feltételezésére a két mű rajzstílusának rokonsága, a tollrajzmódor jellegzetes kalligráfiája és a világos akvarellal történt lavírozás módszerének hasonlósága adott alapot. A rajzok alkotójára vonatkozóan azonban Wegner nem tett javaslatot. A két rajz formafelfogásában és rajzmódorában valóban sok a hasonlóság. Jóllehet a budapesti gondosabban, részletesebben kimunkált, míg a müncheni rajzon az egyes formák kissé elnagyoltak és nincsenek egyértelműen megrajzolva; jelzésszerűek a különféle föld- és sziklaformációk, sematikus a lombozatok rajza. Vannak azonban olyan apró, közös rajzi jellegzetességeik — a sziklamélyedéseket jelző, függőleges irányú cikk-cakkvonalak, a sziklafalat tagoló, kis amplitúdójú hullámvonalak —, amelyek támogatják az azonos kéz feltételezését.

A budapesti rajz meghatározását 1990-ben egy újabb *Tivoli vízesés*-lap (Amszterdam, Christie's, 3. kép) felbukkanása lendítette előbbre, mivel kisebb eltéréseket leszá-

mítva, kompozícióját és lényeges részleteit tekintve megegyezik a budapesti IB monogramista rajzával. [7] A Christie's-féle *Vízesés*, amely időközben az amszterdami Rijksprentenkabinetbe került, nyilvánvalóan későbbi mű a budapestinél. Marijn Schapelhout — igen meggyőzően — Adriaen Honich dordrechti származású mester műveként határozta meg, és tekintettel a művész hosszabb római tartózkodására, valamint több, tivoli vízesést ábrázoló rajzára, természet utáni ábrázolásnak tekintette. [8] Az amszterdami rajz szoros kapcsolata a nála korábbi budapesti lappal azonban ellentmond ennek a feltételezésnek, s mint látni fogjuk, mindkét rajz közös mintaképen alapszik. Azt az elképzelést, hogy Honich az IB monogramista rajza alapján készítette kompozícióját, egy harmadik, Jan Bruegel I.-nek tulajdonított *Tivoli vízesés*-rajz (Párizs, Louvre, 4. kép) cáfolja meg. A Honich-rajz ugyanis művészi felfogásában, festői hatású ecsettechnikájában közelebb áll a párizsi ábrázoláshoz, mint a budapesti, túlnyomórészt tollal készült rajzhoz. A két ecsetrajzon a sziklafalon kirajzolódó törésvonalak nem csupán kontúrokként jelentkeznek, mint a budapesti tollrajzon, hanem plasztikusan, a különféle tónusok és fény-árnyék ellentét alkalmazásának eredményeként. Ugyanakkor azt sem feltételezhetjük, hogy Honichnak a párizsi lap volt a közvetlen előképe, hiszen az utóbbin nem szerepel a kompozíció jobb oldalán látható gazdag vegetáció. A két lap közötti szoros kapcsolat és az eltérés ebben az esetben is közös mintaképre enged következtetni.

Mindhárom rajz mintaképe Jan Bruegel I. elveszett ábrázolása lehetett — ezt a feltételezést a mester Itáliában készült rajzainak stílusrokonsága is támogatja. A Honich-rajz jobb felén megjelenő növényzet lombozatának fehér foltokban kirajzolódó formái Jan Bruegel I. *Hegyi táj kikötővel* (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen) és *Tiberis az Angyalvárral* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) rajzainak vegetáció-ábrázolására emlékeztetnek. [9] A sziklafal plasztikus, fény-árnyék ellentét segítségével kialakított ábrázolásmódja pedig a *Tivoli részlet barlangbejárattal* (Párizs, Louvre) lapével rokon. [10] A Jan Bruegel módorát utánzó részleteken túlmenően a nagyvonalú, szilárd kompozíció a lap felső széléig felmagasodó hegyoldallal és az impozáns zuhataggal Jan Bruegel I. koncepciójára vall. Az 1590-es években nem ismerünk más németalföldi mestert, aki a nagyvonalú, impozáns kompozíciónak és a természetközeli részletábrázolásnak ehhez a mesteri szintéziséhez eljutott volna. Jan Bruegel I.-nek ezen az alkotásán sikerült gazdag vegetációjú tájképi környezetben egy olyan vízesésábrázolást megalkotnia, amely már bizonyos fokig az utána következő századok törekvéseit vetíti előre a táj monumentalizáló felfogása és egyben anyagszerű, festői ábrázolása tekintetében. Alkotásának jelentősége akkor válik világossá, ha összevetjük az előzményekkel, Pieter Bruegel és Hendrick van Cleve metszetek-





1. Jan Brueghel I.: Tivoli vízesés. Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet

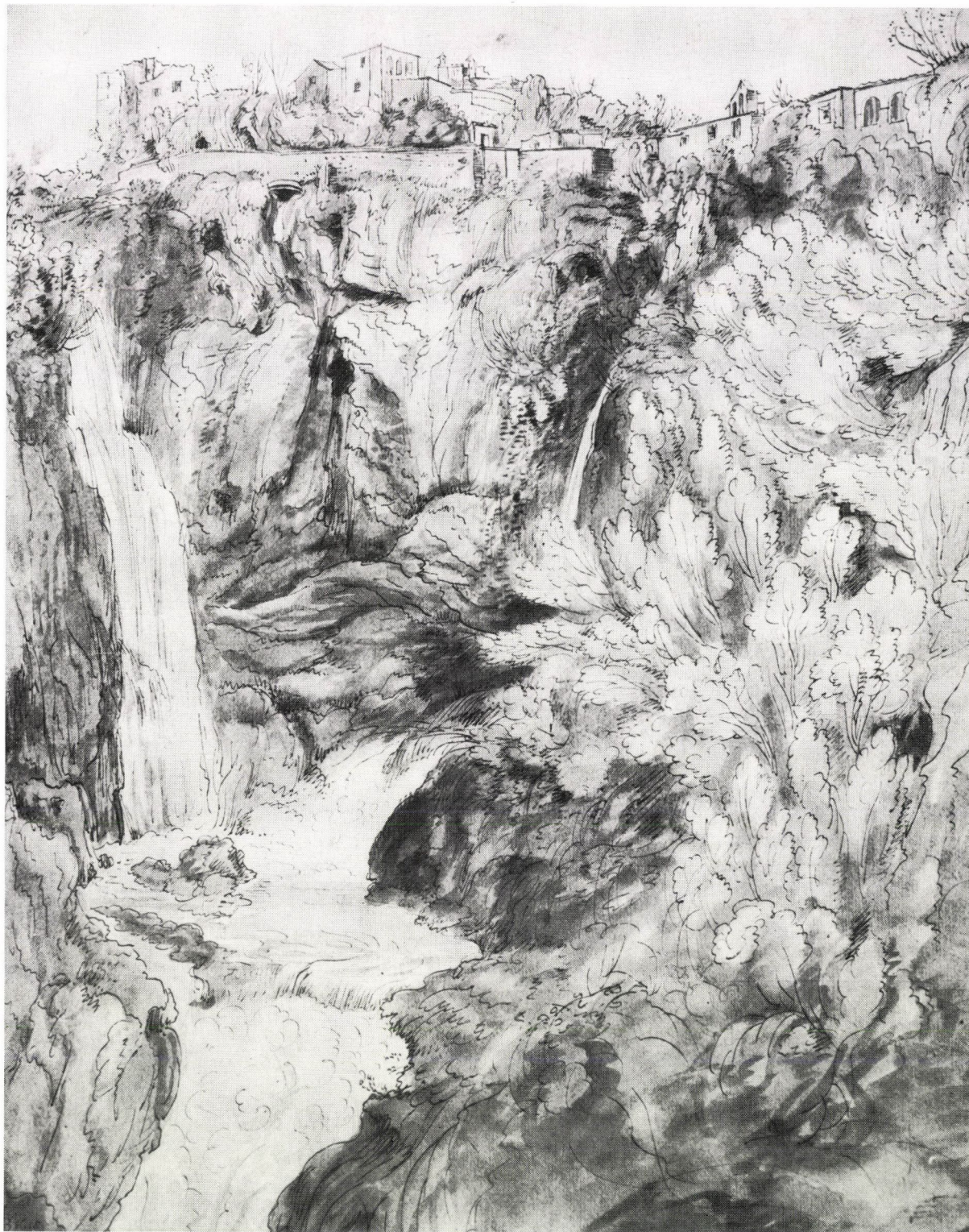
ből ismert műveivel.[11] Jan műve kialakításánál Girolamo Muziano 1555-ben készült és ma már csak Cornelis Cort metszetéből ismert *Szent Ferenc stigmatizációja*-festményéből (Róma, SS. Apostoli) nyerhetett ösztönzést.[12] Ezen a nagyszabású kompozíción a tivoli vízesés ugyanis szintén gazdag táji környezetben, változatos növényzet keretében látható.

Visszatérve a Jan Brueghel I. feltételezett rajza utáni szabad másolatokhoz, még két kérdés maradt megválaszolatlan: miért nem fogadható el sajátkezű műnek a párizsi *Tivoli vízesés grottákkal* és ki lehetett a budapesti IB monogrammal jelzett rajz alkotója? A párizsi lapon az előtér két oldalán látható hegyoldal fantasztikus, játékos formációja idegen Jan Brueghel I. formafelfogásától. Már fiatalkori rajzain is sokkal tárgyilagosabb a különféle földformák és sziklák ábrázolása. Még olyan fantasztikus elemeket tartalmazó rajzon is, mint például a hamburgi *Szent Antal megkísértése* (Kunsthalle), egyszerű, tárgyilagos képet kapunk a látomásos esemény helyszínéről, a sziklabarlang bejáratáról.[13] A párizsi lapon viszont némi stiláris feszültség érezhető a háttér sziklafalának szinte természettudományos hitelességű jellemzése és az előtérben fantasztikussá stili-

zált kétoldali repoussoir között. Az előtér részletén világosabban mutatkozik meg a másoló saját stílustörekvése, Jan-nál indulatosabb, dekoratív megoldásra hajlamosabb művésze gyénisége.

A másik kérdésre adott válasznál egyrészt a hitelesnek elfogadható monogramból, másrészt a rajzstílus analíziséből kell kiindulnunk. A rajzstílus alapján már Hoffmann Edit elvetette a Jan Brueghel I.-attribúciót. Azt a feltevést pedig, hogy a monogram az ő nevét jelöli, amint ezt az 1911-es vásárlók feltételezték, azért kell elvetnünk, mert Jan Brueghel I. soha nem jelezte így a nevét. Felmerülhet viszont annak a lehetősége, hogy Jan Brueghel II. monogramjáról van szó. Kevés rajza ismeretes és nála sincs több ilyen szignatúra, de a stíluskritikai megfontolások támogatják ezt a feltevést. Jelenleg ismert rajz-oeuvre-je egy tizenöt éves korában, részben pergamenre készült, nürnbergi városrészleteket ábrázoló rajzsorozatból és kb. egy tucat, ugyancsak részletező, kalligrafikus modorban készült rajzból áll.[14] Kivételt képez a *Folyóparti táj előtérben fákkal* (Berlin, Kupferstichkabinett, 5. kép) és a stuttgarti *Sík táj fákkal* (Staatsgalerie), amelyek oldottabb, vázlatosabb modorban készültek.[15] Az említett berlini rajz képezi az





2. Jan Brueghel II. Jan Brueghel I. után: Tívoli vízesés a grottákkal. Budapest, Szépművészeti Múzeum





3. Adriaen Honich Jan Brueghel I. után: Tivoli vízesés a grottákkal. Amszterdam, Rijksprentkabinet



4. Jan Brueghel I. után: Tivoli vízesés a grottákkal, Párizs, Louvre

összekötő szálát a minuciózusan rajzolt, kalligrafikus művek és a budapesti 1618-as másolat között. Ugyanis a berlini lap háttérének folyóparti részlete kalligrafikus modorban készült, míg az előtér vegetációja a budapestihez hasonló könnyedebb, oldottabb rajzmodorban. Jan Brueghel II. egész munkásságára apja művészete nyomta rá bélyegét, festményeinek nagy része Jan Brueghel I. kompozíciói utáni másolat vagy variáció.[16] Az ifjabb Jan életrajzi adatai is megerősítik azt a feltételezésünket, hogy a budapesti ábrázolás is apja után készülhetett. Jan Brueghel II. ugyanis csak 1622-ben ment Itáliába, és apjának Ercole Bianchival — Federigo Borromeo kardinális titkárával — folytatott levelezéséből kiderül, hogy a tervekkel ellentétben Milánóból nem utazott Rómába, hanem Genovába



5. Jan Brueghel II.: Folyóparti táj. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



ment, majd onnan Sziciliába és Máltába. Dél-Itáliából sietve kellett hazatérnie apja és testvérei pestishalálának hírére.[17] Így semmiképpen sem lehet szó természet utáni, helyszíni ábrázolásról a budapesti, 1618-ban készült *Tivoli vízesés* esetében. A budapesti rajzmásolat az említett

berlini és stuttgarti rajzokkal együtt azonban módosítja a Jan Brueghel II. rajzművészetéről alkotott korábbi, kissé egyoldalú elképzelést.[18]

Gerszi Teréz

## JEGYZETEK

1 *Matthias Winner*: Zeichnungen des Älteren Jan Brueghel. Jahrbuch der Berliner Museen III. 1961, 190–197; *Matthias Winner*: Neubestimmtes und unbestimmtes im zeichnerischen Werk von Jan Brueghel d. Ä. Jahrbuch der Berliner Museen XIV. 1972, 124–137; *Klaus Ertz*: Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Köln 1979.

2 *Winner* 1961, 4. kép; *Winner* 1972, 14, 15. kép

3 *Frits Lugt*: Inventaire général des dessins des Écoles du nord. École flamande. Paris 1949. I. 471 kat. sz.; *Winner* 1961, 197; *Keith Andrews*: Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland. Edinburgh 1985, I. 15, D 1010, II. 100. kép. (Jóllehet az edinburghi rajz mind az architektonikus részletek, mind pedig a vegetáció ábrázolásmódja tekintetében Jan Brueghel rajzművészetének jellegzetességeit idézi, nem tekinthető sajátkezü alkotásnak, mivel az egyes vonalak nem olyan frissek, lendületesek, mint a művész sajátkezü alkotásain, így az összbenyomás száraz, aggodalmasan készített másolat benyomását kelti.)

4 Leltári szám: 1911–507. Toll, barna tinta, világosbarna, sárga, kék, zöld és piros lavírozás, 378 × 298 mm. Jelezve lenn a bal sarokban: IB (összevonva) 1618. Vízjel: Briquet 9328 variánsa. Vétel Loys Delteilől 1911-ben id. Jan Brueghel műveként.

5 Németalföldi rajzok, XV–XIX. század. A Grafikai Osztály LXIV. kiállítása. Budapest 1932, 83. kat. sz.

6 *Wolfgang Wegner*: Die niederländische Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts. Berlin 1972, 924. kat. sz., 80. tábla.

7 Amsterdam, Christie's 1990, nov. 12; 14. kat. sz. Ecset, toll, szürke, barna és kékeszöld lavírozás, fedőfehér, 566 × 418 mm.

8 Bulletin van het Rijksmuseum XXXIX. 1991:3, 342, 1. kép.

9 The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century. National Gallery of Art, Washington, The Pierpont Morgan Library, New York 1986–87, 22. kat. sz.; *Gisela Bergsträsser*: Kataloge des Hessischen Landesmuseum Darm-

stadt. Niederländische Zeichnungen, 16. Jahrhundert im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt 1979, 26. kat. sz.

10 *Lugt* i. m. 472. kat. sz., XXXV. tábla.

11 *F. W. H. Hollstein*: Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts cca 1450–1800. Amsterdam, III. 3. kat. sz.; *Hollstein* IV. 23. kat. sz.

12 The Illustrated Bartsch (52). Netherlandish Artists. Cornelis Cort. New York 1986, 128 (136) kat. sz.

13 *Winner* 1961, 15. kép.

14 *Winner* 1961, 220–230; *Gerszi, Teréz*: Netherlandish Drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-Century Drawings. I–II. Amsterdam, New York 1971, 33. kat. sz. II. 36; Dessins flamands de dix-septième siècle. (Carlos van Hasselt) London–Paris–Berne–Bruxelles 1972, 17, 18. kat. sz.; Het vroege landschap Leiden Stedelijk Museum de Lakenhal 1967, 29, 30. kat. sz.; *Andrews* 1985, 16, D 1308 kat. sz. További rajzai: Amsterdam, Museum Fodor (Verslagen van de Gemeente Musea Amsterdam 1938, no 11), Basel, Öffentliche Kunstsammlung, U 16–65 ltsz.; Stuttgart, Staatsgalerie C 1964–1324 (Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg II, 1965, 324); Wien, Albertina, 8045 ltsz. (*Gerszi, Teréz*: Landschaftszeichnungen aus der Nachfolge Pieter Bruegels. Jahrbuch der Berliner Museen VII. 1965, 117, 119, 22. kép).

15 *Elfried Bock–Jacob Rosenberg*: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. Berlin 1930, 100 (12516 ltsz.); Stuttgart, Staatsgalerie, C 1964–1324.

16 *Klaus Ertz*: Jan Brueghel der Jüngere (1601–1678). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1984.

17 *Stefania Bedoni*: Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento. Firenze, Milano 1983, 137, 140–142.

18 Ezúton is köszönetet mondok a küldött fényképekért az amszterdami, berlini, leideni és párizsi rajzgyűjtemények igazgatójának.

## REKONSTRUKTION EINER VERSCHOLLENEN TIVOLI-DARSTELLUNG VON JAN BRUEGHEL D. Ä.

Eine 1618 datierte, das Monogramm IB aufweisende, mit hellen Wasserfarben polychrom lavierte Federzeichnung *Wasserfall von Tivoli* im Museum der Bildenden Künste zu Budapest stimmt in allen wesentlichen Details mit einem Blatt des Amsterdamer Rijksprentenkabinet überein, das überwiegend in Pinsel ausgeführt ist und von Marijn Schapelhouman Adriaen Honich zugeschrieben wird. Ein Zusammenhang zwischen den beiden Blättern als Vorbild und Kopie wird durch eine Jan Brueghel I. zugeschriebene, im Louvre befindliche Zeichnung mit gleichen Thema dennoch ausgeschlossen, weil diese in der plastischen Darstellung der Felsenwand enger mit dem Amsterdamer Blatt zusammenhängt als mit dem Budapester. Aus dem Verhältnis der drei Zeichnungen zueinander und aus Eigentümlichkeiten, die an die italienischen Zeichnungen Jan Brueghels I. gemahnen, darf man den Schluß ziehen, daß für alle drei eine verschollene Tivoli-

Darstellung von Jan Brueghel I. das Vorbild gewesen sein kann. Die Attribution der Pariser Zeichnung an Jan Brueghel I. ist wegen des phantastisch stilisierten Repoussoirs an beiden Seiten des Vordergrundes nicht akzeptabel. Die Zeichnung zeugt von der Hand einer Künstlerpersönlichkeit, die temperamentvoller war und mehr Hang zur Dekorativität hatte als Jan Brueghel I. Die Zeichnung in Budapest dürfte ein Werk Jan Brueghels II. sein. Diese Attribution läßt sich vor allem mit der Analogie der *Flußlandschaft mit Bäumen im Vordergrund* in Berlin begründen, wo die Vegetation des Vordergrundes in derselben, schwungvollen, gelösten Zeichenmanier ausgeführt ist, wie auf dem Budapester Blatt, während die kalligraphische, minutiöse Darstellungsweise der Stadtansicht im Hintergrund an den Zeichenstil der sogenannten Nürnberger Folge von Jan Brueghel II. anknüpft.







## EGY ÚJABBAN FELBUKKANT KÉP AZ ESTERHÁZY-GYŰJTEMÉNYBŐL

A hajdani Esterházy-gyűjtemény Cerest ábrázoló lap-pangó képe nemrég tűnt elő, s a Szépművészeti Múzeumban ismét egyesülhetett azokkal a művekkel, amelyekkel valaha együtt őrizték (1. kép).[1] A festményt az Esterházy család pottendorfi kastélyában tartotta, de 1867-ben anyagi gondok miatt megvált tőle.[2] Ebben az időben a hercegi képtár java már Pesten volt, nyitva állt a látogatók számára a Magyar Tudományos Akadémia újonnan épült palotájában, s tárgyalások folytak a magyar államnak történő eladásáról.[3] Vételi szerződésre azonban csak 1870-ben került sor.[4] A Pottendorfból őrzött képek ebbe már nem kerültek bele, mivel ott a kevésbé jelentősnek ítélt műveket tartották és a sürgető pénzihiány miatt ezeket már három évvel korábban eladták. Mint ahogyan azt Nyerges Éva és Harangi Anna megállapította (szíves szóbeli közlés), az Esterházy-képtár 1820-ban készült leltára 394. szám alatt tartotta nyilván a *Ceres*-képet, mint Daniel Segers (sic) alkotását.[5] Ezt a régi mestermeghatározást a kép múzeumba kerülése alkalmával 17. századi észak-olasz művészre helyesbítették. Most pontosítani szeretnénk az attribúciót, mivel szerintünk a müncheni származású, Velencében dolgozó Johann Carl Loth műve.

Loth (München, 1632—Velence, 1698) művészete a korábbi időkben nem volt eléggé ismert, csak 1965-ben jelent meg róla Gerhard Ewald monográfiája, amely teljesítményeit méltóképpen értékeli.[6] A benne reprodukált művek között számtalan analógiát találhatunk a budapesti *Ceres*hez a kompozíció felépítése, a típusok, az alakok tartása, a fény-árnyék-ábrázolás és a színek szempontjából egyaránt. Akár szó szerint kölcsönözhetjük Ewald professzornak a művész képeit jellemző sorait, ha festményünk fő vonásait össze akarjuk foglalni: „Große Form und monumentaler Aufbau sind die Grundpfeiler der Kompositionsweise des Malers; groß und aus nächster Nähe gesehene Figuren nehmen fast das ganze Bildfeld ein, in dem die Dimensionen der Tiefe eine untergeordnete Rolle spielt. Die Hauptfigur, die meist in schräger Sitzstellung gegeben ist, erfüllt dabei raumschließende Funktion; oft ist sie im Halbakt dargestellt, so dass ihr durch die Beleuchtung noch besonders hervorgehobenes Inkarnat auch koloristisch die Wirkung des Bildes beherrscht.”[7]

A velencei munkásságával nemzetközi hírnevet szerzett festő helyi és külföldi megrendeléseknek eleget téve számos világi rendeltetésű képet festett, melyekkel kivívta a kortársak elismerését — a félalakok bravúros festőjének tartották.[8] Az 1670-es évek közepétől számos oltárképet is fest velencei templomokba és Bajorországba. Hírnevét jól illusztrálja az a tény, hogy a toszkán nagyherceg önarcképet rendelt tőle az Uffizi palotájában lévő önarcképgyűjteménye számára, és meghívást kapott a bécsi császári udvarba is, ahol műveit udvari festő címmel és nemesi ranggal honorálták.[9]

Loth az olasz képzőművészeti kultúrát már a bajor fővárosban, a szülői házban magába szívta. Apja, a bajor udvari festő nyomdokait követve tett itáliai tanulmányutat az 1650-es évek közepe táján. Rómában két-három évig Caravaggiót tanulmányozta, majd 1656 után Velencébe ment, ahol Pietro Liberi tanítványa lett. Hamarosan elfordult azonban a Liberi által képviselt klasszicizáló Veronese-hagyománytól, és Caravaggio követőjéhez, a Francesco Ruschi, Giambattista Langetti, Antonio Zanchi által képviselt tenebroso irányzathoz csatlakozott. Az újabb szakirodalom úgy tartja őt számon, mint aki a tenebrosók közt leginkább beolvastotta művészetébe a tradicionális velencei színérzékenységet, aki mérsékelt realizmusával mintegy hídát képez a caravaggizmus és a velencei festői kultúra között. Míg korai művei közelebb állnak Ruschi, Langetti és Zanchi műveihez, később méginkább eltávolodik a Caravaggio nyomán kialakult ribéreszk realizmustól. Kezdetben erősen pasztózus ecsetkezelése később simább, alakjai elegánsabbak, a lokálszínekhez közelítő izzó, meleg színei tompulnak, kissé világosabb, hűvösebb árnyalatokra váltanak. Késői műveiben a velencei sajátosságokhoz némiképp a római későbarokk jegyei is hozzávegyülnek.

Későbbi műve lehet a budapesti *Ceres* is, melyben már mintha Maratti Juno-alakjainak az ismerete is benne lenne, s amelynek színei a későbbi festményekével rokonok. A kép a közeljövőben kerül restaurálásra. Teljes szépségében csak akkor fog érvényesülni, ha megszabadul attól a vastag sötétbarna lakkrétegtől, mely az idők során rákerült. A próbatisztítás máris megmutatta azonban ragyogó színeit, az ég élénk kékjét, mely a lakkréteg alatt zöldesbarnának látszott, a drapéria elegáns lila-sárga színjátékát, az árnyékos jobb oldal felé mélyülő vöröses árnyalatokat, s a test gyöngyházrózsaszín pompáját. Feltűntek a kissé lekopott gabonakoszorú nyomai a nőalak fejdiszében a gyöngyök mellett, s láthatóvá vált a termékenység istennőjének másik attribútuma, a kísérő puttóalak által tartott gabonaköteg.[10]

Mint ahogyan azt Gerhard Ewaldtól idéztük, Loth alakformálására a nagyvonalúság és a monumentalitás jellemző. Ezt a budapesti kép is igazolja: a művész nem vész el a részletekben, a mellékalak, a puttó megfestése szinte vázlatos. Ennek a profil puttófejnek a változatai a művész több képen visszatérnek: hasonlót látunk a *Tékozló fiú visszatérésén* (Kassel, Staatliche Gemäldesammlungen), az *Ábrahámnak megjelenik az angyal* című festményen (Gateshead, Shipley Art Gallery), vagy a milánói magángyűjteményben lévő *Antonius és Kleopátrán* (2. kép).[11] A budapesti képen a beállítás és a megvilágítás következtében a ruhátlan nőalak háta és izmos, telt karja kap erős hangsúlyt, megfogalmazása monumentális, nincsenek erotikus felhangjai. Ily módon szembeállított főalak és mellékalak — felnőtt félakt és gyermek profil — gyakori motívumpárként ismét-





1. Johann Carl Loth: Ceres. Budapest, Szépművészeti Múzeum





2. Johann Carl Loth: *Antonius és Kleopátra*. Milánó, magángyűjtemény

lódik Loth festményein. A művész nagy festői lehetőséget látott az eltérő korok — ifjú és öregember, felnőtt és gyermek — testi-lelki ellentéteinek kiaknázásában. Mitológiai témájú műveit gyakran alkotta párokként — egy elveszett *Ceres*-képe például, amit Schultze 1771-es metszetéből ismerünk, a *Nyár* allegóriájaként párdarabja volt egy *Ittas Szilénosz*-képnek, az *Ősz* allegóriájának.[12] E képeken szintén aktban megfestett félalakok jelennek meg, egymásnak tükröképesen megfelelő testtartásban, kor, nem és a test szépsége szempontjából ellentétpárt alkotva.

A budapesti *Ceres* ábrázolásmódjának további jellegzetessége az erős alulnézet és a képmező alsó részének teljesebb kitöltése. Ezek a vonások arra utalnak, hogy a képet megrendelője magasan kívánta elhelyezni, valószínűleg sopraporta céljára készült. Már jóval pottendorfi elhelyezése előtt, eredetileg is valamely palota díszeként szolgálhattott és talán párdarabja is volt, esetleg évszak-allegóriákat vagy mitológiai isteneket ábrázoló sorozathoz tartozott.

*Czére Andrea*

## JEGYZETEK

1 Olaj, vászon, 132 × 97,5 cm, ltsz. 93.9.

2 Kratzmann Gusztáv képtárigazgató javaslatára 1867. július 5-én elhatározzák, hogy a Pottendorfban lévő 270 db képet két részletben eladják. Az első 44 db kép augusztus 11-ére már el van adva és intézkednek a második, 226 darabos küldemény elszállításáról. Lásd *Meller Simon*: Az Esterházy Képtár története. Budapest 1915, 191, 742. és 743. számú levéltári kivonatok.

3 1867. január 20-tól kezdve foglalkoznak a képtár eladásának gondolatával, s ez év június 15-én az Esterházy-vagyon zárgondnoksága B. Eötvös József kultuszminiszterhez írt levelében felajánlja a képtárt megvételre. Lásd *uo.*, levéltári kivonatok, 740. és 741. sz.

4 1870. december 8-án kötik meg az adásvételi szerződést, amelynek értelmében a magyar kormány a képtárt 1 100 000 forint-



tért, a rajz- és metszetgyűjteményt 200 000 forintért megveszi Esterházy Miklós hercegtől. Lásd uo., 193–195., levéltári kivonatok, 749. sz.

5 Meller i. m. 214.

6 Gerhard Ewald: Johann Carl Loth, 1632–1698. Amsterdam 1965.

7 Ewald i. m. 33.

8 Nicodemus Tessin svéd építész idézi naplójában 1688-as látogatását Loth műtermében, és többek között így ír: „muss man bekennen dass im nackenden von einer Mansspersson undt in

sonderheit von der oberen helfte kan man es nicht weiter bringen, als er thuet”. *Nicodemus Tessin d. J.*: Studieresor 1687/88. Sirén kiadás, Stockholm 1914, 203.

9 Ewald i. m. 14, 15.

10 Köszönetemet szeretném kifejezni Ember Ildikó és Szentkirályi Miklós kollégáimnak a probatisztítás engedélyezéséért, illetve elvégzéséért.

11 Ewald i. m. Kat. Nos. 21, 175, 515; 18, 20. és 25. képtábla.

12 Uo., Kat. Nos. 385 és 459; 63. képtábla.

#### EIN NEULICH ZUM VORSCHIEIN GEKOMMENES BILD AUS DER SAMMLUNG ESTERHÁZY

Eine Neuerwerbung des Museums der Bildenden Künste in Budapest, ein die Ceres darstellendes Gemälde, gehörte einst in die Bildergalerie Esterházy, was ein Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1820 beweist, wo das Bild unter der Nr. 394 als ein Werk von Daniel Seghers angeführt ist. Aus dem Schloß Pottendorf wurde das Bild 1867 verkauft, und gehörte daher nicht zum Grundstock, den der ungarische Staat 1870 von der herzoglichen Familie erwarb. Wir veröffentlichen das Bild als ein Werk des venezianischen Malers Münchner Abstammung Johann Carl Loth. Die neue Attribution beruht auf Analogien in der Kompositionsweise, Formbildung, Hell-Dunkel- und Farbenbehandlung, die in der 1965 erschienenen Monographie von Gerhard Ewald abgebildet sind, unter anderen auch das hier reproduzierte Bild *Antonius und Kleopatra*. Der Künstler schuf eine eigenartige Synthese des Realismus der Caravaggisten und des veneziani-

schen Kolorismus und galt unter seinen Zeitgenossen als ein bravourvoller Meister der Halbfiguren. Sein früher, tenebristischer Realismus erfuhr während seiner Laufbahn eine gewisse Wandlung, die Figuren wurden stärker idealisiert, die Pinselführung glatter, die Farben heller; das Budapester Bild widerspiegelt dieses Ideal seiner Spätzeit. Seine großzügige und monumentalisierende Gestaltung der Figuren, die Gegenüberstellung des blühenden Frauenakts und der Kinderfigur zeugen von der Schaffensweise eines Künstlers, der in Gegensätzen dachte. Die Untersicht und die vollständige Ausfüllung der unteren Bildhälfte lassen darauf schließen, daß das Bild als Supraporta gedacht war. Die Profileinstellung suggeriert die Annahme, daß dieses Gemälde auch ein Gegenstück aus dem Bereich der Jahreszeit-Allegorien oder der mythologischen Götter hatte, eventuell zu einer Folge gehörte.



## A GRÓF BRUNSVIK CSALÁD KÉPGYŰJTEMÉNYEI

A magyar műgyűjtés történetének legendái között igen kedvelt az egykori budai Brunsvik-képtár. Gyűjtemény-történeti összefoglalások és résztanulmányok egyaránt hivatkoznak rá; szerepét az teszi különösen érdekessé, hogy az egyetlen, közismertebb képtár Budán a 19. század első felében.[1] Sőt, nem csupán közismert, hanem előzetes bejelentés után látogatható is, Buda szellemi életének tehát nem jelentéktelen tényezője. Őre is volt a képtárnak, Jenny Alajos személyében; a tehetséges festő egyszersmind a képek konzervátora is volt.[2] Olyan képeké, amelyek a művészetszeretők fantáziáját megmozgathatták. Alkotóikként az 1820 körüli Pest és Buda szorgalmas és szakértő, sajnos elfelejtett monográfusa, Schams[3] — többek között — az alábbi mestereket sorolja fel: Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, Correggio, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Annibale Carracci, Reni, Salvatore Rosa, Rubens, Rembrandt, Dürer, Holbein, Poussin, Claude Lorrain, Ribera. Természetesen, ami a névsorból több-kevesebb bizonyossággal azonosíthatóvá vált az utóbbi időben előkerült leltárak alapján, azokról kiderült — már a múlt század végén is rögzítették e tényeket —, hogy jobb esetben másolatról, de jobbára attribúciós tévedésről van szó.

Mindazonáltal hiba lenne lekicsinylőleg szólni a Brunsvik-gyűjteményről és azokról, akik fénykorából hirt adtak róla. Schams részletes leírásai nélkül nehéz lenne a későbbi források között eligazodni; ami pedig a korabeli mester-megnevezések súlyát illeti, elég annyi, hogy, az Esterházy-képtár leltáiraiban szereplő mintegy tucatnyi Poussin- és Claude Lorrain-képből csupán egyetlenegy maradt autentikus.

Nem is lehet itt célunk az, hogy valamennyi Brunsvik-gyűjteménybeli tárgyat sorra vegyük és értékeljünk, megjegyezve azért, hogy előbb-utóbb erre az igen időigényes és csak csekély eredményt hozható munkára is sort kellene, szándékunk szerint fogunk is keríteni. Ezúttal inkább a gyűjtemények kialakulásáról és részeinek későbbi vándorlásáról, néhány főbb darab keserves sorsáról próbálunk szót adni.

A családi hagyomány tudni vélte, hogy a képtár anyaga a Ráday gróftól származott. Erre a tényre többen is utaltak, sőt, az egyik gyűjteményrész 1902. évi elárverezésekor a magyar szakirodalomban megjelent cikkek szerzője egyértelműen Ráday-képtárról beszél.[4] Ismerve azonban a Ráday-képtár néhány, még ma is azonosítható emléket,[5] annak karaktere merőben eltért a Brunsvik család ízlésvilágától. A Rádayak inkább nagyobb, súlyosabb darabokat gyűjtöttek, a Brunsvikok viszont sokkal jobban vonzódtak a kabinetképekhez, a kisméretű, meghitt, polgári jellegű művekhez. Első pillantásra meglepő lehet ez a megállapítás, hiszen a családban magas állású személyek, régi arisztokraták voltak a legjelesebb gyűjtők. A Brunsvik grófok azonban egyáltalán nem jelentettek

rendhagyó esetet. Bécsi műgyűjtők ízléskultúráját vették át, csakúgy, mint például Brukenthal Sámuel erdélyi gubernátor. Nem is igen választhattak mást. A bécsi, s többé-kevésbé a német műpiac választékából emelték ki a jellegzetes darabokat, Brukenthal Sámuel is, a Brunsvik grófok is; a különbség csak annyi, hogy Brukenthal báró jobb szakértőkkel dolgoztatott s nagyobb áttekintése, szigorúbb ízlése volt. Nagyszebenben megnyitott képtára a történelmi Magyarország területén az első teljesen nyilvános múzeum lett.[6] Nyilvánvaló, hogy a Brunsvikok is Bécsben vásárolták a gyűjtemények legtöbb darabját, talán az egészet. Ami egyértelmű: sem a Ráday, sem pedig a Brunsvik levéltár hozzáférhető része nem tartalmaz egyetlen olyan adatot sem, amely az adás-vételről adna hírt. Az is igaz viszont, hogy ebből a szempontból még érdekes adalékokat tartalmazhat a gróf Chotek, a gróf Nádasdy és a báró Forray levéltár is; ezek feldolgozása művészettörténeti szempontból még korántsem történt meg.

A családi hagyomány, amelyre oly sokszor vagyunk kénytelenek magunkat bízni, az első, grófi rangra emelt családtag, *Brunsvik Antal* (1718–1781) birtokában lévő festményekről is tud. Ez azonban aligha haladhatta meg a lakberendezés színvonalát, amelyben természetesen lehetnek jó darabok is, ám inkább csak elvétve. A jó néhány képemlítés a 19. század közepén és végén egyszer sem említi az első gróftól származó képeket.

Általános szokás, hogy — láttuk például a Ráday-féle eredetet is — a Brunsvik család különböző tagjainak, majd leányági lemenőinek a birtokában lévő gyűjteménymaradványokat egyetlen közös ösből próbálják levezetni. Ez a kísérlet azonban a jelenleg rendelkezésre álló dokumentumok tükrében alaptalannak mondható. Minden jel, adat arra vall, hogy a grófi atya két gyermekének, *Brunsvik (III) Antalnak* (1745–1792) és *Brunsvik Józsefnek* (1750–1827) saját képgyűjteménye volt, illetve fokozatosan alakult ki.

Antalé, az idősebb ágé világosan nyomon követhető. Az ő fia, *Brunsvik Ferenc* (1776–1852) bizonyosan gyarapította a gyűjteményt, hiszen abba olyan művek is kerültek, akiknek alkotója Ferenc apjának életében még nem lehetett több festőinasnál. Az ő kezén nagyjából kialakult az idősebb ág képtára. Bécsben és Martonvásáron tartotta a festményeket, idősebb korára azonban az egész anyag a martonvásári kastélyba költözött.

Sem Antal, sem Ferenc nem törekedett a nagy nevek után. Sokkal jobban vonzódtak a viszonylag korai itáliai, jobbára névtelen mesterek darabjaihoz, főleg pedig a németalföldiekhez; emellett a 18. század általában is érdekeltte őket, itáliai és francia művek mellett természetesen rengeteg német és osztrák, főleg bécsi művész képe került hozzájuk. A gyűjteményt Ferenc fia, *Brunsvik Géza* (1834–1899) örökölte. A fiatalabb korában nagyvilági ifjú nem tékozolt a vagyont; igaz, nem is gyarapította. Egy-két darabot vett,





1. Michele Rocca: Sámson és Delila. Brunsvik Géza gyűjteményével elárverezve a bécsi Dorotheumban, 1902. Budapest, Szépművészeti Múzeum



2. Christoph Paudiss: Férfiképmás. Elárverezve 1902-ben a bécsi Dorotheumban. Budapest, magántulajdon

illetve adott el,[7] lényegében azonban sértetlenül megőrizte 1852-től kezdődően haláláig. Ekkor, 1899-ben a képtár már nem volt Magyarországon, mivel a betegeskedő tulajdonos a martonvásári birtokot más hazai ingatlanaival egyetemben 1893-ban eladta, utolsó éveit ausztriai birtokán, Sommerauban töltötte.

Az örökséget a hátramaradtak jobbnak látták értékesíteni, mint egymás között szétosztani. Végül 1902-ben Bécsben árverésre bocsátották.[8] Az árverési katalógus nem tartalmaz minden aukcionált tárgyat. Úgy látszik, néhány különösen szép darabot vissza akartak tartani, ám — vélhetően a megegyezés híján — inkább ezeket is eladták. A katalógus 375 tételt sorol fel, de a ténylegesen eladott művek száma 400 körül járt. Az árverés egyébként nem hozott túlságosan nagy anyagi sikert, nagyon sok jó kép maradt vissza, amelyek azután részben magyar műgyűjtők-höz kerültek.[9] Néhány festményt a Szépművészeti Múzeum vett meg, igen jól, bár nem elégségesen válogatva.[10] Az egyenletes anyagban sok volt a jó festmény, de igazi nagy mesterektől hiteles kép nem szerepelt. Egyetlen Rembrandtja mögött már akkor is nagy kérdőjel állt.[11] Legjelentősebb olasz képe Cima da Conegliano *Szent Katalin*ja volt, amely az olasz mester egyik legkorábbi munkája, s igen tekervényes úton került az utóbbi években vissza szülőhazájába. Ma coneaglianói magángyűjteményben őrizik. Úgy hitték, hogy a bécsi árverésen olyan darabok is szerepeltek, amelyek a leghíresebb Brunsvik-anyagból, a budaiból kerültek Martonvásárra, majd Ausztriába.

Ez azonban nem így van. A Schams által Budán látott és értékelhető módon leírt mintegy negyven kép közül egyik sem azonosítható Brunsvik Géza gyűjteményében, márpedig annak igazán pontos katalógusa rendelkezésünkre áll.

Jó néhány kimutatható viszont Brunsvik Ferencnek, a fiatalabb grófi ág fejének tulajdonából származó kisebb kollekciókban, melyeket örökösei még hosszú ideig birtokoltak. Brunsvik Ferenc három gyermeke közül a legfiatalabb, *Brunsvik Ágoston* (1788–1825) korán elhunyt, de maga is szerzett képeket Lombardiában, talán éppen a Cipper-festményeket, amelyekből közel 40 darab került Magyarországra.[12] Mivel azonban ő még atyja életében lett gyilkosság áldozata, a gyűjteményt a két leánygyermek örökölte: Brunsvik Júlia, férjezett báró Forray Andrásné, továbbá Brunsvik Henriette, férjezett gróf Chotek Hermanné.

Figyelemreméltó adataink csak Júlia ágán maradtak fenn. A képeket — így hitték — Alsókorompára, az ottani Brunsvik-kastélyba szállították Budáról, de alig többet, mint 120 darabot. Úgy vélték, a többi valamiképpen Martonvásárra került. Ezzel szemben a korompai szállítást alig indokolta valami. Brunsvik József, aki országbíró és tárnokmester is volt, tehát az országnak a király, a nádor utáni harmadik főméltósága, Budán három házat is tartott; a Várban az egyiket, a Krisztinavárosban a másodikat (sajnos, utóbb mindkettőt lebontották), végül a Vizivárosban, a Fő utcában a harmadikat, amely ha megviselten is, de áll. A képek tekintélyes része itt is maradhatott, mint ahogyan szerintünk maradt is. Júlia, báró Forrayné leánya, báró Forray Júlia férjezett gróf Nádasdy Lipótné útján a gyűjtemény tekintélyes része immár a Nádasdy-családhoz került.

A család felmenői között van az egyik legnagyobb magyar műgyűjtő, gróf Nádasdy Ferenc országbíró, az 1671-ben lefejezett főúr. Gyűjteményét a fiscus elkoboztatta. Utódai a műgyűjtés terén nem jeleskedtek, mígnem a Brunsvik-gyűjtemény egyik igen nagy hányada Nádasdy Lipót birtokába jutott. Ennek egyik része Nádasdy Ferenc





3. Giacomo Francesco Cipper: Lakodalom. Egykor a nádasdladányi Nádasdy-kastélyban. Budapest, Szépművészeti Múzeum



4. Giacomo Francesco Cipper: Aranylakodalom. Egykor a nádasdladányi Nádasdy-kastélyban. Budapest, magángyűjtemény



budai házába került, ahol 125 kép nyert elhelyezést, köztük néhány olyan, amelyről már Schams is beszámolt.[13] A leltár készítőjét nem ismerjük, de jól felkészült, nagy könyvtár segítségével dolgozó szakember lehetett. Mester-megnevezései általában korrektek, néha olykor talán túl lojális a családi hiedelmekhez; adatai körültekintőek. A Brunsvik-családtól a Nádasdyakhoz került egyéb, általában nagyobb képek a vidéki birtokközpontba, a nádasdladányi Nádasdy-kastélyba vitettek. Ez utóbbiról fennmaradt egy biztosítási becslés,[14] már Nádasdy Tamás unokájának, Tamásnak a megbízásából. Mindkét kéziratos jegyzék több darabot említ a Schams által látottak közül. Van olyan is, amelyik előbb Pesten, Nádasdy Lipót házában volt (amelynek festményekkel való berendezése kifejezetten polgári ízlésűnek tekinthető), majd utóbb Nádasdladányba vitték. Maga Nádasdy Lipót nem gyűjtött, viszont a szárnyát bontogató magyar piktúra mecénása volt; Marastoni Jakabtól, az idősebb Markó Károlytól, Barabás Miklóstól vásárolt; Orlay Petrics Somától pedig igényes műveket rendelt; Lotz és Benczúr foglalkoztatása már fiára, Ferenc-re maradt. Régi képeit őrizte, fia és unokája részben értékesítette.

A Chotek-féle ág Alsókorompán maradt. Nem tartalmazott sok művet; elég sok eladásra került. 1932-ben már

csak mintegy 40 festmény látható a falakon,[15] a háború valamiképpen ezeket is elsodorta. Az utolsó Chotek-grófnő az 1940-es évek végén szociális otthonban, vagyis szegényházban halt meg.

A kastély még áll, a Brunsvikokra és művükre csak a sírkövek utalnak. A két családi ág kezén volt mintegy hetnyolcszáz festmény (nem szólva a nagy iparművészeti anyagról) teljesen szétszóródott a világban, tekintélyes részükről mit sem tudunk.

A Brunsvik-gyűjtemény terjedelmében nagyobbak bizonyult, mint azt korábban hittük, ám a nagy nevek kikoptak belőle. A Nádasdy-Tamás-féle biztosítási leltárban például a Schams által még Rubens neve alatt leírt *Az istenek összejövetele az Olympuson*-vázlat[16] utóbb már Kremerschmidt neve alatt szerepel *Görög istenek lakmározása* gyanánt. A nádasdladányi kastélyból több képet — épp a legjelentősebbnek látszókat — németek külföldre szállították 1944-ben, s azok[17] soha nem is kerültek haza. Az utolsó Nádasdy Ferenc gróf 1944-ben a keleti fronton esett el, özvegye a maradék képekből, illetve azok apránként való eladogatásából tartotta fenn magát. Ő legalább szegényházban nem kényszerült.

Mravik László

## JEGYZETEK

1 A korabeli magánképtárak ekkor még vidéken őriztettek, pl. Pyrker János László Egerben, Viczay Mihály Pozsonyban. A Pest-Budán lévők pedig zártak voltak, így Cziráky Antalé, amit nem sokkal utóbb amúgy is Lovasberénybe szállítottak. Jankovich Miklós is inkább történeti gyűjteménye publicitására törekedett, egyébként helyesen; Apponyi Antal György és Keglevich Nepomuk János pedig Bécsben éltek s ott volt gyűjteményük is. Pollack Mihály gyűjteménye kicsiny volt, hasonlóan Kisfaludy Károlyéhoz; Luzsénszky Pálé, amely kiváló darabokban bővelkedett, bár Pesten őrizték, nem volt hozzáférhető.

2 *Ismeretlen szerző*: Jenny Alajos. Művészet IV. 1905, 416.

3 *Franz Schams*: Vollständige Beschreibung der königliche freyen Haupt Stadt Ofen in Ungarn. Ofen 1822. A Brunsvik-képtárról 331–337. — Pestről egy évvel korábban jelent meg *Schams* munkája: Vollständige Beschreibungen der königliche Freystadt Pest in Unger. Ofen 1821. Hasonlóan tanulságos, művészeti vonatkozások dolgában is érdekes munka.

4 *Ismeretlen szerző*: A régi gróf Ráday-féle képtár elárverezése. Művészet I. 1902, 403–411.

5 A Ráday-képtár maradéka a Ráday-könyvtárban ma is őrzött Cranach-főmű, melyet többen is publikáltak, elsősül *Fenyő, Iván*: An Unknown Early Cranach. The Burlington Magazine XCII. 1955, 68–72. — A Ráday-gyűjteményből eredeztethető Marco Liberio nagyméretű vászna, a Szépművészeti Múzeumban őrzött, Lótót és leányait ábrázoló palotadekoráció is (ltsz. 67.14.), vö. Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery. Ed. *Tárai, V.* Budapest 1991, 64. — Mányoki Ádám képei közismertek, Joachim von Sandrart hónapábrázolásai pedig a bajor választófejedelmi udvar számára készült munkák replikái. Egyszóval Ráday sokkal „főúribb” volt a berendezés dolgában, mint a Brunsvik grófok. Ráday könyvtárához mintegy ezer darabos, igen szelektált numizmatikai gyűjtemény is társult.

6 A Brukenenthal-képtárról az első összefoglalás *Csaki, M.*: Baron Bruckenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie. 5. Auflage. Hermannstadt 1901; *Frimmel, Th. von*: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. I. Wien 1913, 222.

7 Egy Jacob Jordaens-képet (Bacchus) például értékesített, s azt a pozsonyi gyűjtő Lanfranconi Enea vette meg; az ő gyűjtemé-

nyével együtt a Heberle-cégnél árverezték el, Glück Frigyes vette meg, s ismét csak hazahozta, mígnem végleg el nem vitték külföldre; jelenleg USA, magángyűjtemény.

8 K. K. Versteigerungsamt Wien. I. Dorotheergasse 17. Katalog zur Auktion der Gemälde-Galerie der Gräflichen Familie Brunsvik. 25. November 1902.

9 Elsősorban Kilényi Hugó és Gerhardt Gusztáv vásárolt az aukción. Ma már egyik vételük sincs Magyarországon.

10 Itt vétetett Michele Rocca kis képe (ld. a reprodukciót), mely katalóguson kívül került árverésre; ami a fontosabb, a Cornelis van Engelbrechtsz-féle kerek képecske, talán Szent Cecília és Valerianus (ltsz. 2312 és 2231). Utóbb egy Salci-festmény (ltsz. 63.9) került a Szépművészeti Múzeumba.

11 A kép az 1902. évi aukción 379. sz. alatt adatott el, hamis Rembrandt-szignatúrával. A reprodukció alapján ügyes 18. századi német hasimitványnak néz ki.

12 A soknevű festő (Cipper, Zipper, Todeschini, Nuvoloni, Panfilii néven is szerepel régi leltárakban, ég tudja, miért) legalább három, de inkább négy képe szerepel a nádasdladányi kastély tárgyai közt. A Menyegző (vászon, 103,5 × 169 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, özv. gr. Nádasdy Ferencné ajándéka, ltsz. 8921); az Aranylakodalm (vászon, 102 × 168 cm, Budapest, Köves-gyűjtemény); A mulatozók (budapesti magántulajdon); végül a váratlanul Caravaggio neve alatt szereplő Hamiskártyások (vászon, 145 × 116 cm, magántulajdon, ld. Válogatás magyar magángyűjteményekből, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1981, Kat. 118; egykori tulajdonosa igazolta Nádasdynétól való származását) egyaránt az ebédteremben függött. Az első kettő párkép többször ki is volt állítva.

13 Beschreibung der Gemälde Sammlung des Grafen Leopold Nádasdy zu Pesth. Kézirat, év nélkül. Az eredeti kézirata a Szépművészeti Múzeum könyvtárában; egy másolat a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában.

14 Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Műtárosa: Méltóságos gróf Nádasdy Tamás úr nádasdladányi kastélyában levő műtárgyainak biztosítási becsértéke korona értékben. Kézirat, egykor Új Magyar Központi Levéltár, ma Magyar Országos Levéltár; másolata a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában. 1892 után készült, a pénzreformot követően.



15 P. J.: Ismeretlen Leonardo da Vinci, Rubens, Tizian-képek és rengeteg műkincs van a korompai Brunsvik-kastélyban. Pesti Napló, 1932. aug. 14.

16 Ld. Schams i. m. 1822, 339. és a *Becslés* (a 14. jegyzetben i. MOL kézirat) 61. sz. alatt (800 koronára értékelve).

17 Az elvitt képek között szerepelt egy állítólagos Andrea del Sarto-mű, amely, ha nem is okvetlenül sajátkezű, de jó darab volt;

Domenico Puligo, az ifj. Willem van de Velde, Jan van Goyen képei ugyancsak útra keltek. Itt, az utolsó jegyzetnél említjük (bár az elsőnél kellett volna), hogy a Brunsvik-gyűjteményekkel eddig érdemben hárman foglalkoztak, így *Frimmel* i. m. Bd. I. 1913, 227–239; *Entz Géza*: A magyar műgyűjtés történetének vázlata. Budapest 1937, 74–81; *Géber Antal*: Magyar műgyűjtők, kézirat, é. n. (rendezetlen).

## Die GEMÄLDEGALERIE DER GRAFEN BRUNSVIK

Die Untersuchungen zur Geschichte des Kunstsammelns in Ungarn haben die Gemäldegalerien der verschiedenen Zweige der Familie Brunsvik (auch Brunswik, Brunszvik und Brunswick geschrieben) bislang noch nicht vollständig erfaßt. Besondere Schwierigkeiten ergeben sich dadurch, daß sich das Schicksal vieler Stücke, die auf der Weiblichen Linie weitervererbt wurden, kaum mit Sicherheit verfolgen läßt, bzw. andererseits läßt sich die Herkunft so mancher Gemälde von der Familie Brunsvik nicht mehr nachweisen. Vorliegender Aufsatz ist die Einleitung zu einer Arbeit, in der das Material von Stück zu Stück behandelt wird.

Diese Familiensammlungen werden sowohl in den Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts (Schams, Jedlicska) als auch in den Bearbeitungen der Sammlungsgeschichte unseres Jahrhunderts (Frimmel, Entz, Géber — letzteres als Manuskript) behandelt, immer mit der Absicht, eine lineare Geschichte zu rekonstruieren, ihre Entstehung mit einer bestimmten Person in Zusammenhang zu bringen und die Größe der Sammlung zahlenmäßig zu bestimmen. Die Lücken in den Familienarchiven der Brunsvik, die vielen verschollenen Quellen lassen nicht einmal eine annähernde Schätzung, geschweige denn die Angabe authentischer Zahlen zu.

Manche Verwirrung rührt von der Tatsache her, daß laut einiger Quellen bereits Antal (II) Brunsvik (1718–1781), der in den Grafenstand erhoben wurde, eine Anzahl Gemälde besaß. Es gibt aber keine Beweise dafür, daß es sich dabei um eine umfangreiche Sammlung von wertvollen Stücken gehandelt hätte. Wie unsere Forschungen ergaben, existierten in der Familie Brunsvik zwei selbständige Kunstsammlungen, die sich untereinander nicht verkehrten. Die Galerie der älteren Linie von Martonvásár (Antal Brunsvik, 1745–1792) und die der jüngeren Linie (József Brunsvik, 1750–1827) hatten jeweils ein anderes Los. Die Forschung ließ sich früher offenbar auch dadurch irreleiten, daß die beiden Sammler in ihrem Geschmack einander ziemlich nahestanden. Das Schwergewicht lag in beiden Sammlungen auf den italienischen Meistern des 16. bis 18. Jahrhunderts, auf den Niederländern sowie auf deutschen Arbeiten, in erster Linie aus dem 18., in zweiter Linie aus dem 17. Jahrhundert. Die Inventare enthalten zwar viele große Namen (Tizian, Raffael, Carracci, Rembrandt, Rubens usw.), aber ihre Echtheit ließ sich in keinem Fall nachwei-

sen; wiewohl bei manchen Stücken auch das Gegenteil nicht. Unsere Illustrationen (Michele Rocca, Jakob Franz Cipper und Christian Paudiss) vertreten das durchschnittliche Niveau der Sammlungen.

Die Bildergalerie von Martonvásár wurde von Graf Ferenc Brunsvik (1776–1852) und seinem Sohn Géza (1834–1899) zusammengetragen. Diese Werkgruppe wurde 1902 im Dorotheum von Wien versteigert, der Katalog enthält 375 Posten, darüber hinaus kamen noch weitere 20 bis 25 Werke unter den Hammer.

Die Sammlung der Linie von Alsókorompa war zuvor in Buda untergebracht, sie stammte fast ausschließlich aus dem Besitz des drittgrößten Würdenträgers von Ungarn, József Brunsvik, der die Ämter des Obersten Landesrichters und des königlichen Oberschatzmeisters innehatte. Er trug diese Sammlung vor allem durch Käufe in Wien zusammen. Sein Sohn, der früh verstorbene Ágoston Brunsvik (1788–1825) soll aus Italien zahlreiche Gemälde mitgebracht haben, dies läßt sich aber in einzelnen nicht mehr nachweisen. Nach seinem Tod kamen die Gemälde in den Besitz seiner beiden Schwestern, Júlia, verheiratete Forray, und Henriette, verheiratete Gräfin Chotek. Die Tochter der ersteren, Baronin Júlia Forray, verheiratete Gräfin Nádasdy, erwarb später allem Anschein nach auch einen Teil der Werke, die in den Besitz der Familie Chotek gekommen waren. Letzteres läßt sich nur klären, sofern die beiden Nádasdy-Archive zum Vorschein kommen und sich vergleichen lassen. Die „Landesrichter-Linie“ der Sammlung Brunsvik wurde zum Teil in Pest im Palais Nádasdy (125 Stück), zum Teil im Schloß Nádasdy in Nádasdladány untergebracht. Das Schloß beherbergte an die Tausend Kunstwerke, darunter etwa 250 Gemälde, davon kamen ungefähr 134 aus der Familie Brunsvik. Solange das Palais Brunsvik in Buda stand, war die Bildergalerie — als erste in Ungarn — auch der Öffentlichkeit zugänglich. József Brunsvik gedachte mit seiner Sammlung den Grundstock einer öffentlichen Kunstsammlung zu legen, dieser Plan scheiterte jedoch am Unverständnis der kommunalen Stellen. In Siebenbürgen war zur gleichen Zeit die Sammlung Brukenenthal bereits öffentlich, diese gilt jedoch als kulturelle Basis der siebenbürger Sachsen, und Siebenbürgen kam damals noch nicht unter die ungarische Krone zurück.







## GÖBÖL GÁSPÁR (1745–1818), A MŰVÉSZETPÁRTOLÓ

Alliteráló nevét s munkásságát — a református egyháztörténet mellett — az irodalomtörténetben jegyezték föl.[1] A Debrecenben tanult költő, műfordító, tanár egy ideig Dunavescsén hivatalnok, 1777-től Kecskeméten református pap, 1792-től ugyanott esperes. A művelt prédikátor járatos volt az angol s a görög nyelvben, latinul és németül írt és beszélt, fordított.[2] Két fontos könyvét az 1780-as évek közepén publikálta Pesten, Trattnernél.[3] Göböl is — ahogy kortársai legjelentékenyebbjei közül sokan — levelezett Kazinczy Ferencsel.[4]

Göböl Gáspár a debreceni diákos kultúrának és szellemiségnek neveltje és terjesztője. Fő művében, az *Utazó lélek*ben a kor tudásának összefoglalását adja, főként földtani, földrajzi és történeti vonatkozásokban. Képzeletbeli utazóként, modern Gulliverként fölszárnnyal a lelke, s bolyongva bejárja a földi tereket, mai szóval: kultúrákat, földrészeket. A meglátogatott földrajzi egységekről, népekről, kultúrákról igyekszik jellemző képet festeni. (1. kép)

A hangsúlyos, magyaros ritmusban, felező, páros rímű tizenkettesben írott *Utazó lélek* bevezetőjében („Költ Ketskeméten 1785-dik Esztendőben Szent Mihály havának 19-dik napján”), mely a *Jobb-akaró olvasó!* címet viseli, említi a szerző: „Én tsak a’ közép utat választom. Az én Verseimnek sora lesz kettő, és ugyan ennyi egyforma hangzások”. Ugyanitt említi „a francia nemzet egy legditsőségesebb Poétája, Henriádoknak hallatlan [...] szerzőjé”-t, Voltaire-t. Később Gyöngyösit, majd Newtont név szerint.[5]

Az első rész általános bevezetőjében elbeszéli, hogy a Nap járásához igazodva, a Naphoz vonzódva, phönixként száll föl az utazó lélek,[6] aztán útról tizenegy fejezetben számol be az író. *A’ Földről közönségesen* című, hatodik részben[7] a francia szobrászt, „Pigált” s egy művét emlegeti. Mégpedig kritikusan, egy kihallhatóan fejlettebb izlés, fentebb stíl nevében:

„Pigál vághat olyan képet,  
Rendes helyén kívül, melly nem mutat szépet b)  
Hosszú, vastag nyaka, az órra képtelen,  
(Igy szoll a’ tudatlan) dereka dísztelen,  
A karja nem illik öszve a lábával,  
Rút a feje, hosszan el-nyuló szájával.  
Itten a’ metsző kés nagyon mélyen bé-járt,  
Ott, hogy nem dombosabb a’ diszességnek árt.

Pigál halván mind ezt, a’ fejét tsovállyá,  
’S hogy ilyen betstelen Remekje, sajnállyá.  
Nem tudatlanságát láttya a’Nézőknek,  
’S mosolyogva int a’ Tudos szertőknek.  
Azomban fel vonnyák a’ képet helyére,  
Todulnak mindenen az ő nézésére.  
Pigál éllyen! — Pigál! áh! bé el-találta!  
Igy szoll az is, a’ ki az előtt rostálta.

Hogy illik a’ feje ékesült nyakához.  
Orra, szeme, szája, kettős ajakához.  
Éppen ilyen derék kellett-e láb’s kéznek,  
Romában is ennél szebb képet nem néznek.”[8]

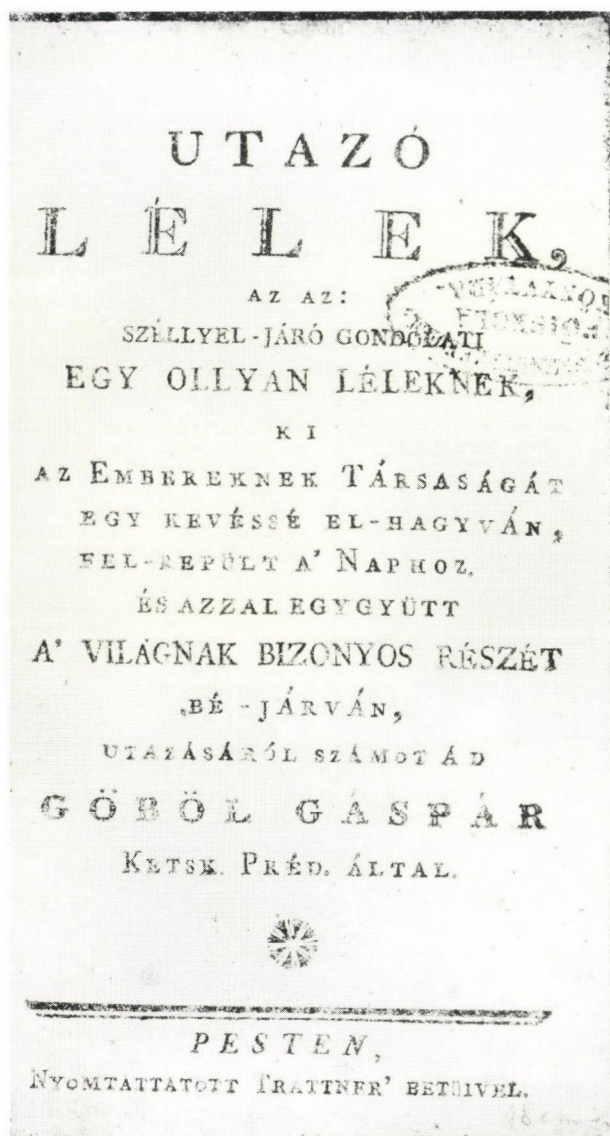
Göböl lábjegyzetben megjegyzi még: „b) Pigál igen nevezetes kő-faragó Frantzis Országban. Itten vétetik mind azokért, valamik ebben a Szép Mesterségben másokat felylül haladnak”.

A szobrászról s szép mesterségéről, a szobrászatról beszámoló Göböl a szobor (műalkotás) korabeli értékelésének a relativitását, a nézőpont (lent, szemben — vagy fönt, magasan fölöttünk) változtatás következtében módosuló ítéletalkotást mutatja be. Az idézett részlet Göbölnek a szépművészetekben való jártasságát is bemutatja. Csupán csak föltételezhető, hogy ismerte, ismerhette a debreceni rajziskola működését és embereit, forgathatott metszetes kiadványokat s a kor néhány művészével is kapcsolatban állhatott. Amikor fölmerült a Kecskeméti Református Egyházközség betelt anyakönyve helyett új nyitása — akkor a Kecskeméten (mai tudásunk s az eddigi kutatási eredmények szerint) megtalálható legalkalmasabb embert, *Georgius Petrus Herczeg*, magyar királyi mérnököt[9] bízta meg a matricula három fejezete elé kerülő képek megfestésével.[10] A rajzolónak csak halálozása dátumát, foglalkozását ismerjük, s csupán e munkáit tudjuk kezével azonosítani. S azt, hogy református volt.

A képek programjára-tartalmára, milyenségére Göböl, a prédikátor adhatott eligazító instrukciókat. Ő lehetett annak is a meghatározója, hogy templombelsőbe helyezett, életképi jelenet fogalmazódjon meg Herczeg rajzójával. Az 1720–1795 közötti időszakból származó mintegy tucatnyi illusztrált református anyakönyv[11] kivétel nélkül a debreceni iskolázás vonzaskörzetébe (Kiskunlacháza, 1739; Túrkeve, 1743; Szomajom, 1773; Kisújszállás stb.) tartozik. Az anyakönyvek illusztrálásában a debreceni református kollégium olyan művelődési háttérrel biztosított, amelyből sajátos gyakorlat alakult ki, s hagyományozódott generációkon keresztül. Ugyanez a műveltség járulhatott hozzá ahhoz is, hogy a jelzett időszakban keletkezett református anyakönyvek az egyházközségek önállóságának és bizonyos fokú reprezentációjának is kifejezőivé váltak. A három képpel (Keresztelés, Esküvő, Halál) ellátott képeskönyvek sajátos emlékkört, műegyüttest jelentenek a képesábrázolásokat általában nem használó reformátusoknál s a magyar művészettörténetben egyaránt.

Az anyakönyv-illusztrációk között a legegyszerűbb díszítésűek azok, amelyeken a feliratokat, címereket ornamentális díszítés keretezi, ilyenek a túrkevei és szomajomi halálozási anyakönyvek. Vannak olyanok, amelyeken a jelképi elemeket valóság-hű részletekkel vegyítik a rajzolók, így pl. a kiskunlacházi anyakönyv első címlapján (1739).[12] *Georgius Petrus Herczeg* Halál-ábrázolása (2.



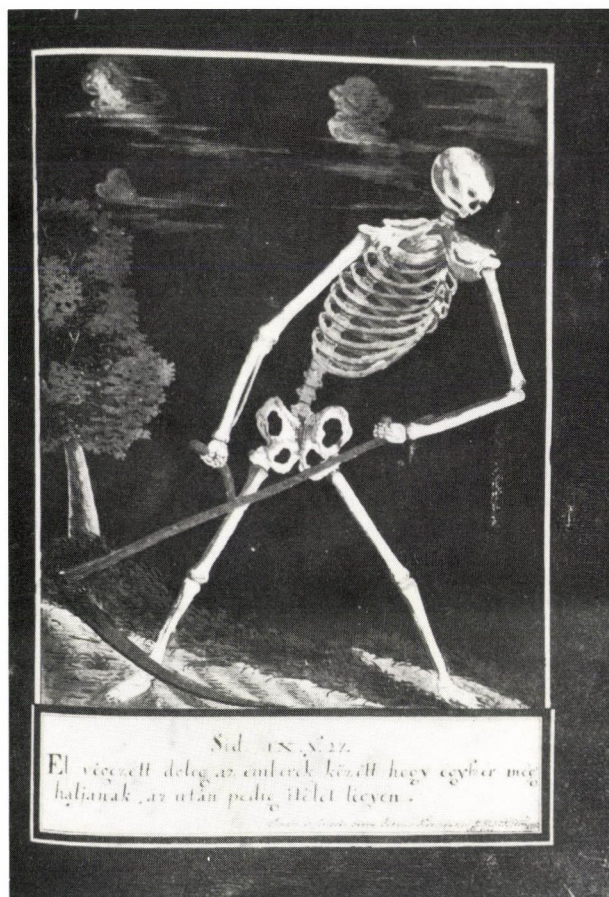


1. Göböl Gáspár: *Utazó lélek*, 1785. Belső címoldal

kép) belesimul a középkori, majd a barokk allegória-ábrázolások sorába. Valóban ismerhetett ilyen ábrázolásokat, forgathatott anatómiai atlaszokat Herczeg. A „csontvázát — Panofskyval egyetértésben — idő allegóriának kell tekintenünk” — írta Jan Białostocki.[13] Herczeg halál-figurája annyiban tér el a középkori s barokk, feltehetően általa is ismert halál-allegóriáktól, hogy reális térbe állítja, felhők s balra hátul egy fa elhelyezésével, a mélyülés egyszerű jelzésével, a primitív perspektíva segítségével életképpé varázsolja a halál-képet. A fehér-szürke lépő csontváz sárgászöld fűvön, kaszáló mozdulattal, kontrasztosan-élesen kiválik a homogén fekete háttérből, melyet három szürkés-gomolygó felhő és a halál lábai között kinövő fűsáv végére helyezett félkoronás fa mozgat meg. Az allegóriának egy a Herczegéhez korban közel eső megjelenését tanulmányozhatjuk Kármán József *Istenmel való társalkodás* című művének címmetszetén,[14] ahol a kaszás csontváz részletezetebb életképi környezetben jelenik meg Tél—Idő allegóriaként.[15] (3. kép)

A matricula első, nagyobb egységébe az újszülötteket jegyzik be, s így természetesen a legelső kép a *Keresztelés*. A keresztelési jelenetek — ikonográfiailag is meghatározott — szereplői: a korabeli divatnak megfelelően öltözött keresztanya, a pap, s a keresztvíz alá tartott, pólyába csavart csecsemő. E három kötelező résztvevőn kívül a kecskeméti képen két további, ikonográfiailag bizonytalan, nem rögzült funkciójú figurát is azonosítanunk kell. (4. kép) A keresztanya és az oldalra fordult, önkannából a gyermek fejére vizet öntő pap mögött jobbra hajtott fejjel egy, a keresztanyához képest kevésbé diszesen öltözött, idősebbnek látszó asszonyarc tűnik ki, ő az anya, vagy a korai keresztelés miatt a keresztelőn az anyát helyettesítő bába-asszony lehet, akinek a nevét később föl is jegyezték az anyakönyvekben. A jelenet ötödik figurája a nézőnek háttal áll: a farkocsa fogott, hosszú, fekete hajú férfi tüdő színű, ezüstsújtásos mentés, diszruhában. Öltözéke a keresztanya választékos diszruhájával harmonizál — eszerint föltehetően ő a keresztapa, esetleg az apa, akinek akkor indokolt a jelenléte, ha az anyát valóban bába helyettesíti.

A keresztelési kompozíció és a *Házasságkötés* jelenete hasonló nézőpontból fölvelt templombelsőben jelenik meg. De amíg a keresztelés képén a szöszék egésze, az úrasztala, a szöszék- és padelők cirkalmasan-részletezően, izgatott ecsetjárással festettek, addig a *Házasságkötés* visszafogottabb és egyszerűbb, a templomi berendezéseken (szöszék, szöszékkorona, úrasztala, szöszékrekesztő, padelő) csak keretelő-határoló festést alkalmazott Herczeg. (5. kép)



2. Georgius Petrus Herczeg: *Halál*. A kecskeméti református egyházközség anyakönyvének illusztrációja, 1781



Túlzás lenne azt állítani, hogy Georgius Petrus Herczeg két képecskéjén a korabeli kecskeméti református templombelsőt örökítette meg. Hiszen a két ábrázoláson láthatóan és karakteresen elkülönülve kétféleképpen jelennek meg a festett asztalosmunkák díszei és a padlózat is más és más. Inkább arra gondolhatunk, hogy Herczeg a realitásból, az általa ismert, festett asztalosmunkákkal ékesített templombelsőből indult ki ugyan, de ízlése — vagy még inkább Göböl Gáspárnak, a megrendelőnek az igénye — szerint megszüpítette, változatosabbá és vonzóbbá, ha úgy tetszik, festőibbé tette, összefüggésében idealizálta tehát a jelenet templombelsői környezetét. A kecskeméti református templomba, amelynek „Fundamentuma Felvetetett 1680. Es Építetett 1681. 1682. 1683. Véres Háborús Esztendőekben, a Kecskeméti Keresztyének Gondviselésék Által” *Farkas mester* először 1684-ben, majd 1695-ben „szép virágokat” (az egy évtizeddel korábban igényesebb kivített jelenthetett ez) fest a karzat deszkáira.[16] „Az 1934-es Országos Református Kiállításon az 1680-as évekből származó templompadellő szerepel Kecskemétről. 1941-ben valószínűleg ugyanezt állították ki a Kecskeméti Egyházi Kiállításon festett mennyezet deszkával együtt. Ezeknek az



3. Kármán József: Istennel való társalkodás, 1787. Címetszet



4. Georgius Petrus Herczeg: Keresztelés. A kecskeméti református egyházközség anyakönyvének illusztrációja, 1781

emlékeknek azóta nyoma veszett.”[17] Vagyis: nincs, nem maradt hiteles 17. század végi vagy Göböl-korabeli (18. század végi) festett templomrészlet. Így a farészek kétféle festése is azt erősíti, hogy elképzelt, idealizált s nem realisdokumentarista a templombelső megjelenítése.

A kissé zsúfolt keresztelési kompozícióhoz képest nyugodtabb és kiegyensúlyozottabb, templomi festett részletében is egyszerűbb-világosabb a *Házasságkötés*-kép. Az ifjú pár kézfogása az esemény jogi vonatkozásait idézi. A házasulandó férfin lila dolmány és nadrág, valamint ugyanilyen színű hosszú, aranyzsinóros nyári mente van. A dolmányán kék selyemzsinór-öv, keresztbe tett lábán aranyzsinóros, fekete csizma. Bajusza rövidre vágott, a haja hosszú, hátrafésült. Mátkáján ezüstsújtásos, zöld bársony mellény és azonos színű szoknya. Mellénye alatt bőujjú ingváll, szoknyája fölött csipkés, kék fátyol-kötény. Nyakán kaláris, kezén könyékig érő világoskék kesztyű, fején fekete főkötő, lábán lila, magassarkú, bojtos cipő. Haját kontyban hordja. E pompázatos-módos kecskeméti polgári viselet terjedését a városi lakosság körében a céhek igyekeztek gátolni, lassítani. A szélesebb néprétegek viselete természetesen disztelenebb s rusztikusabb anyagokból készült azidótt, noha a finom anyagokat fölhasználó hosszú viselet a tilalmak ellenére is fokozatosan kiszorítja a régi, hagyományos népviseletet a mezővárosokból, így Kecskemétről is.[18]

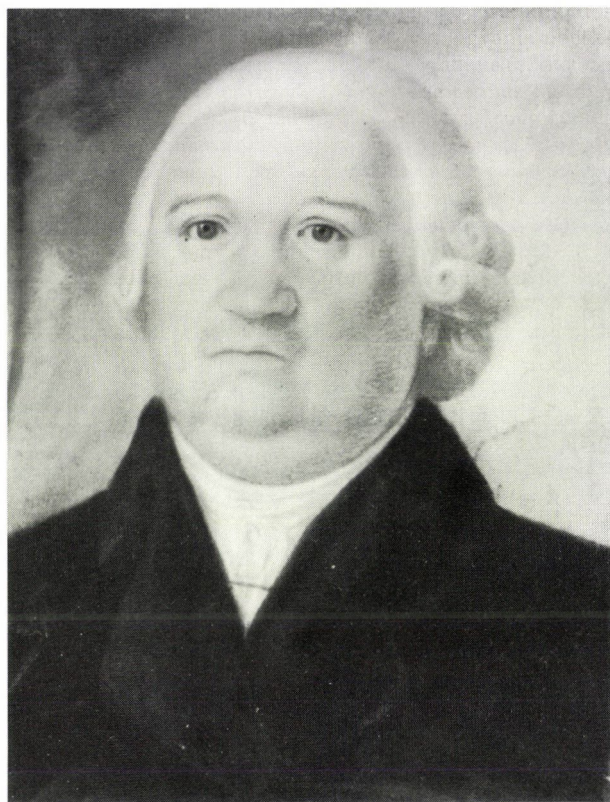
A *Házasságkötés*-jelenet módos-gazdag, s a *Keresztelés* többretegű-színes kecskeméti viseletegyüttese a képecskéket elsőrangú viselettörténeti forrásokká avatja.[19] A



helybéli ünnepi viselet szinte leltárszerű megmutatása a helyi szín, a couleur locale legerősebb jelenlétét példázza a képeken. A kecskeméti polgárt és polgárásszonyt ugyanúgy ideál-képben látjuk viszont, mint a templombelsőt. A finom és zömében aprólékos színhasználat a rajzi sutaságok ellenére sem teszi az ábrázolásokat naiv, vagy „pre-naiv” képekké, noha az 1970-es években többen fáradoztak azon, hogy a naiv művészetnek otthont adó városban mindenáron előfutárokat fedezzenek föl a képecskékbén.

A Keresztelés- és Házasságkötés-jelenetek egyetlen azonos szereplője maga a prédikátor, a keresztelő és eskető pap: Göböl Gáspár. Az első jeleneten oldalra fordulva, profilképét láthatjuk: magas homloka, lapos nyergű, hosszú orra egyéni karaktersvonásokat kölcsönöz arcának. Fiziognómiájának ezen jellemzői fölérősödnek a Házasságkötés-képecske szembenézeti portréján. Ez utóbbin jól látható még boltozatos homloka, erős szemöldöke, rövid állban végződő széles arca és tokája. Göbölt mindkét arcképen portrészzerű pontossággal és az egyéni karaktersvonások hangsúlyos jelzésével mutatja be Herczeg. Az egyidejűséget, a jelenvalóságot erősíti azzal is, hogy a pap kezében levő biblia borítójára a képek készülésével azonos évszámot festett: 1781.

Göböl portréjának a kompozíciókban való megjelenése, maga a portré-igény a polgári öntudatra ébredésnek és a művészi öntudatosodásnak, a növekvő szubjektivizmusnak egyaránt megjelenési formája, adekvát kifejeződése. A helyi színek (viselet!) és az egyéniség jelentőségének föllismerése és dokumentatív bemutatása eredőjeként, szinte korát



6. Kiss Sámuel: Göböl Gáspár, 1809. Kecskeméti Református Egyházközség Könyvtára



5. Georgius Petrus Herczeg: Házasságkötés. A kecskeméti református egyházközség anyakönyvének illusztrációja, 1781

megelőzően egyfajta preromantikus attitűdöt, egyéniség-kultuszt fedezhetünk föl a képekben. Ugyanez fejeződik ki Göböl Gáspárnak nyilván megrendelésre, 1809-ben készült pasztell arcképén is.[20]

A szembenézeti portré a Herczegéhez képest idősebb, majdnem három évtizeddel későbbi arcot mutat. (6. kép) A simán leomló, csavarokban végződő haja ősz (vagy parókát visel?), arca széles, nyílt, álla keskeny, tokás. Fehér ing s fekete kabát ellensúlyozza az arc rózsaszínű pasztell-koloritját.

E korai arcmás alkotója a Kazinczy Ferenc által is támogatott, nagykőrösi születésű Kiss Sámuel. A debreceni rézmetszők patrónusa, Sárvány Pál előbb Nagyszebenbe, majd 1806-ban a bécsi akadémiaira küldte tanulni Kisst, aki 1805–10 között sokat tartózkodott szülővárosában, Nagykőrösön.[21] Kiss Sámuel Nagykőrösön készült munkáit eddig csak említésből ismertük.[22] Göböl portréja gyakori otthon-tartózkodásának idején készült — s a kép hátoldalára följegyzettek szerint: Kecskeméten. Vagyis, a festő meglátogathatta a prédikátort és nyilván több ülés alatt készítette el az arcmást. Kiss Sámuel e munkájára is áll a nála járt, s három művet látott Kazinczy jellemzése: „A három kép pasztellban van dolgozva s nem rosszul, tsak a colorit mtsoks és a feketésbe tsap”. [23]

Az öntudatos író-prédikátor nyilván mérlegelte — ahogyan az *Utazó lélek* című művéből idézett Pigál saját portréján is, „Hogy illik a’ feje ékesült nyakához. / Orra, szeme, szája, kettős ajakához”. Bizonyára nem tarthatta a róla készült pasztell-portrét, Kiss Sámuel korai arcképét elégtelennek, mert az máig fönmaradt és két évszázadon át kegyelettel őriztetett a kecskeméti református gyülekezet gyűjteményében.

Sümei György



1 Nagy István: Szabados Ketskemét városában született, vagy lakott Iróknak Nevei, és tudva lévő Munkái. Tudományos Gyűjtemény, 1823. VI. kötet, 86–98; Magyar Irodalmi Lexikon I. Budapest 1963, 404.

2 Göből lefordította Durand D.: Az első embernek elesése és azt követő mind szomorú mind örömdolgos 7 énekbe foglalva című munkáját.

3 Szabadulást óhajító rab. Öt elmélkedő beszéd, 1784; Utazó/ lélek, az az: /széllýeljáró gondolati/ egy olyan léleknek, /ki/ az Embe- reknek Társaságát/ egy kevésé elhagyván, /fel-/repült a Naphoz. /És azzal egygyütt/ A' Világnak bizonyos részét/ bé-járván, /utazásáról számat ád/ Göből Gáspár/ Ketsk. Préd. Által. / [1785] Pesten, Nyom- tattatott Trattner betűivel. — Ezentúl: Utazó lélek.

4 Kazinczy Ferenc levelezése. Közzéteszi dr. Váczy János. Budapest 1891–1911. II. 46, 85, 96, 212, 536, 556; III. 304. E helyeken említik csupán Göbölt.

5 Utazó lélek. Pest 1785. Első rész, 7. és 21.

6 „Vastag, földből való testem! te itt maradj;  
Nem lehet a' Nappal hogy verset fuss' s szaladj.  
Te pedig, Mennyei Tűznek részecskeje,  
Halhatatlan lelkem' gondoló elméje,  
Repülly a' Nap után, egész szabadsággal  
'S a' mit ő lát: te azt vizsgáld gondossággal.  
Ha ő néki szabad mindeneket nézni:  
Néked illik, sőt kell, mustrára idézni. [...]

Repülly hát én elmém! fellyebb a' Nap felé,  
'S az ő nagy útjába ereszkedjél belé.  
Láss, hally, visgály mindent, s jegyezz-fel magadnak;  
És mindenről számat adj végen utadnak”.

7 Az Utazó lélek fejezetei: Első rész, II. A' Jeges Tengerről, III. A' Nagy Tengerről, IV. Az Egész Tengerről, V. A' Szigetek- ről, VI. A' Föld-ről közönségessen, VII. Ásia közönségessen, VIII. Sina országa [Kína], Toldalék Sinához, IX. Siam országról, X. A' Nagy Mogol-ról, XI. Persia.

8 Utazó lélek. Pest 1785, VI. 36–37. — Jean Baptiste Pigalle- ról (1714–1785) lehet szó.

9 Nemes Herczeg Péter. 42 éves, meghalt: 1795. nov. 22. — A Kecskeméti Református Egyházközség II. Anyakönyve, p. 800.

10 Constituatio/Matriculæ/Ecclesiæ/Helveticæ confessionis/Ketskemétiens/Anno MDCCLXXVII. — A Kecskeméti Református Egyházközség II. Anyakönyve, 1777–1803. 3. lap: *Keresztelés*, fekete kereteléssel, a jelenet alatti fölírat: „Máté, XXVIII.sv.19./El menvén tanácsotok minden népeket, meg- keresztel/vén öket Atyának Fiúnak és Szent Léleknek nevében.” Jelezve jobbra lent: Pinxit et scripsit Georgius Petrus Herczeg.- p. I<sup>m</sup>R<sup>m</sup>H<sup>p</sup>. Geom.A<sup>o</sup>1781., 285 × 190 mm.

415. lap: *Házasságkötés*, fekete kereteléssel, a jelenet alatti fölírat: „Sid.XIII.sv.4./Tiszteletes mindenek között 'a Házasság és fertelmesség nélkül való A/gyasház, a paráznakat pedig és a Házasságrontókat az Isten meg itéli”. Jelezve jobbra lent: Pinxit et scripsit Georgius Petrus Herczeg.p.I<sup>m</sup>R<sup>m</sup>H<sup>p</sup>.Geom.A<sup>o</sup>1781., 285 × 193 mm.

627. lap: *Halál*, széles fekete kereteléssel, a fölírat: „Sid. IX.sv.27./El végzett dolog az emberek között, hogy egyszer meg/ haljanak, az után pedig itélet légyen”. Jelezve jobbra lent: Pinxit et scripsit Georgius Petrus Herczeg.p.I<sup>m</sup>R<sup>m</sup>H<sup>p</sup>.Geom.A<sup>o</sup>1781., 285 × 190 mm.

11 Magyarországon — ahogyan Európában is mindenütt — a katolikus egyház keretében indult meg az egyes egyháztagok számbavétele. Az 1611. évi nagyszombati zsinat Pázmány Péter kezde- ményezésére szabályozta az anyakönyvezés módját; előírta, hogy az újszülöttek keresztelésénél, házasságkötéskor, illetve temetés- kor milyen adatokat kell bejegyezni a papnak a matriculába. — A protestáns egyház anyakönyvezésének szabályait nem egységesí- tették. II. József 1782-ben csak a katolikus egyház által vezetett anyakönyvet ismerte el hivatalos okmányként.

12 *Verebélyi Kincső*: Bölcsőtől a sírig. Műzsák XVIII. 1987:3, 8–10.

13 *Jan Bialostocki*: A Halál kapuja. In: Jan Bialostocki: Régi és új a művészettörténetben. Budapest 1982, 195.

14 *Kármán József*: Istennel való társalkodás. Pozsony 1784. — A címmetszet reprodukálva: *Trócsányi Zoltán*: Kirándulás a magyar múltba. Budapest 1937, a 400. és a 401. oldal közötti mellékleten.

15 A középkori allegória egészen a 20. századi magyar költésze- tig él; vö. *Juhász Gyula*: Tápai lagzi — „S a határban a halál kaszál”.

16 *Sümegi György*: Festett asztalosmunkák a Duna-Tisza kö- zén. A szabadszállási református templom famennyezetének töre- déke. Ars Hungarica XX. 1992:1, 45.

17 *Biczó Piroška*: Bács-Kiskun művészettörténete 5: Építészet a XVI–XVII. században. Forrás 8. 1976:5, 94–95.

18 *Sümegi György*: Bács-Kiskun művészettörténete 9: A ro- mantika idején. Forrás 8. 1976:11, 94.

19 dr. *Papp László*: A régi kecskeméti viselet. In: Kecskeméti Közlöny Évkönyve. Kecskemét 1930, 113–140.

20 *Kiss Sámuel*: Göből Gáspár, 1809. Papír, pasztell, 51 × 40 cm. J. n. A kép hátoldalán később írt cédulán: „Kiss Sámuel Kecskeméten 1809-ben”. Restaurálva 1993-ban. A Kecskeméti Református Egyházközség Könyvtára tulajdona.

21 *Balogh István*: Adatok Debrecen képzőművészetéhez a XIX. század elején. Művészettörténeti Értesítő V. 1955, 55–56.

22 *Sz. Kürti Katalin*: Kazinczy Debrecenben. Műzsák XVIII. 1987:4, 6–8.

23 *Balogh István* i. m. nyomán.

## EIN KUNSTFÖRDERER PREDIGER, GÁSPÁR GÖBÖL (1745–1818)

Der kalvinistische Prediger Gáspár Göből verfaßte und veröf- fentlichte seine wichtigsten Bücher — Utazó lélek (Die reisefreudige Seele), 1785; Szabadulást óhajító rab (Die Sehnsucht des Gefan- genen nach Freiheit), 1784 — und arbeitete auch an Übersetzungen während seiner Amtszeit in Kecskemét. In seinem Hauptwerk, im Versroman „Die reisefreudige Seele“ beschreibt er unter anderen eine Skulptur von Jean-Baptiste Pigalle, wodurch sein gebildeter und ausgeprägter künstlerischer Geschmack erkennbar wird.

Als Eröffnung eines neuen Kapitels ließ er 1781 in die Matrikel der kalvinistischen Gemeinde von Kecskemét durch den Ingeni- eur Georgius Petrus Herczeg (um 1753–1795) drei Bilder malen: *Die Taufe*, *Die Trauung* und *Der Tod* stehen in der Tradition der protestantischen Kultur Ungarns, die in ihrem Zentrum, Debre- cen auch eine graphische Werkstatt der „Studenten-Kupferstech- er“ hervorbrachte. Die Matrikelbilder in Kecskemét erheben sich über den Durchschnitt dieser graphischen Stils. Die porträt-

haften Vergegenwärtigung des Auftraggebers Göből, die kleinteil- lige, genaue Wiedergabe der Festtrachten und die idealisierte Darstellung des Kircheninneren bringen neue Züge in die prote- stantische Bilderkultur Ungarns. Die Allegorie des Todes unter- scheidet sich von ihren mittelalterlichen und barocken Vorbildern durch die Raumentiefe und die nachdrückliche Genrehaftigkeit.

Pastor Göből ließ sich 1809 durch Sámuel Kiss, einen in Wien ausgebildeten Maler von Nagykorös (1791–1819) porträtieren. Das Bildnis ist beinahe drei Jahrzehnte später als die Darstellun- gen Göből in den Matrikelbildern entstanden und zeigt für seine Zeit einen überraschenden Individualismus. Auf diesem Pastell- bildnis ist ein frontal eingestellter, grauhaariger Mann mit brei- tem Gesicht, offenem Blick, schmalem Kinn und Doppelkinn verewigt. Die Farbigkeit des Bildes ist durch den Kontrast des weißen Hemdes und des schwarzen Talars mit dem rosafarbenen Gesicht gekennzeichnet.







## A VESZPRÉMI SZENTHÁROMSÁG-EMLÉK

### FELVETÉSEK EGY MŰ SORSÁVAL KAPCSOLATBAN

Padányi Bíró Márton veszprémi püspök 1749 és 1750 folyamán a veszprémi püspöki palota és székesegyház között, néhány ház lebontásával, szabad teret alakíttatott ki, hogy felállíttathassa a Szentháromság-empléket,[1] amelyet 1750-ben Szentháromság vasárnapján fel is szenteltek, jól-lehet még nem is volt teljesen befejezve.[2] (1. kép)

Két mester, Schmidt József Ferenc szobrász és Walch Tamás kőfaragó alkotta a monumentális szoboremléket. Schmidt 440, Walch 1000 forintot kapott munkájáért.[3] A Szentháromság-emplék létrejöttével kapcsolatban a legfontosabb adatok, a megrendelő személye, a kivitelező mesterek neve és a díjazás összege, valamint a mű felállításának időpontja ismertek. Tudjuk, hogy közreműködött még Walch János Mihály Szentmargitbányáról származó kőfaragó, aki a bántapusztai kőbányából szállította a követ,[4] Sulman János püspöki lakatosmester és Anteszner József veszprémi aranyozó és festő,[5] de az alkotás folyamatában betöltött szerepüket nem ismerjük. Az ikonográfiai program sem áll rendelkezésünkre, pedig Padányi Bíró Márton egészen bizonyosan meghatározta a mű mondani-valóját.

A veszprémi Szentháromság-emplék felállítását közvetlenül nem előzte meg pestisjárvány. A tíz évvel korábbi, 1739-es nagy járványt követően számos Szentháromság-emplék készült,[6] többek között az aradi, a pécsi, a szekszárdi és a kecskeméti, de a veszprémi emléket megvalósításához csak 1749-ben kezdtek Padányi Bíró Márton személyes kívánságára és felajánlására. Elsősorban a püspök Szentháromság-kultusza jelentette a szellemi hátteret és csak másodsorban, a kor szakrális szokásainak megfelelően, a pestisjárványok elleni fogadalom.[7]

A veszprémi Szentháromság-emplék a legelterjedtebb barokk típusnak megfelelően három szintre tagolódik. A két emeletes, lépcsős alépitmény három, homorú íves oldala csigás volutákkal támasztott, leegyenésített sarkokban találkozik. Az alépitményből emelkedik ki a háromoldalú, sarkain lemetszett, felfelé keskenyedő obeliszk, amelynek gazdagon faragott oszlopfőjét a Szentháromság-csoport koronázza. A tizenkét szobrot az alépitmény sarkaira és a baluszteres korlátra, azonos tengelyben egymás fölé helyezték. Az építmény formáját követi a pódium és a korlát elrendezése. Az emlékmű főnézetét a püspöki palota felé, déli irányba komponálták. A baluszteres korlát ezen a szakaszon, a főtengelyben nyitott, kovácsoltvas alacsony kapu zárja le. A kapun belépve, az építmény déli íves fala előtt oltármenza helyezkedik el, amelynél Bíró Márton minden nap litániát mondatott.[8] Felette a dombormű Szent Mártont ábrázolja a koldussal, két oldalt az alépitmény volutáin Szent István és Szent Imre monumentális szobra helyezkedik el. A déli fő nézet felső domborművén Szent Rozáliát[9] láthatjuk a sziklabarlangban, akit a párkányon Szent Miklós és Szent Márton[10] püspökök szobra kísér. Az obeliszk tövében a bűn felett győzedelmeskedő Szeplőtlen

Szűz áll, feje fölé az angyalok a mennyek királynőjének koronáját tartják. Rozália és Mária között jelenik meg Padányi Bíró Márton címere és az alapításra vonatkozó felirata.[11] Máriát három angyal fogja közre. Az alépitmény északi íves falait Szent Péter, illetve Szent Anna domborműve tölti ki, az alsó volután és a párkányon Szent Flórián és Nepomuki Szent János szobra helyezkedik el. Keleti irányban Szent Pál és Szent Katalin domborműve látható. A baluszteres korláton az építmény három sarkához alkalmazkodva Szent Sebestyén, Szent György és Szent Rókus szobra áll.

Az eredeti ikonográfiai programot nem ismerjük, de az emléken szereplő szentek alapján következtethetünk a koncepció alapját képező gondolatokra. Padányi Bíró Márton Szentháromság iránti kiemelkedő tiszteletét már említettük, nyilvánvalóan ez a kiindulási pont. A *Szentháromság* és az *Immaculata*, illetve *Mária megkoronázása* együttes ábrázolása gyakori megoldása a barokk Szentháromság-emplékeknek (Sopron, Óbuda, Buda, Kecskemét, Körmöcbánya). Szent István és Szent Imre, a magyar szent királyok, állandó szereplői a magyarországi barokk oltároknak és köztéri szoboremlékeknek. Bíró Márton nemzeti érzései és hagyománytisztelete központi helyet biztosít a két szentnek a veszprémi emlékművön. A püspök a helyi egyházi hagyományokat is figyelembe vehette, amikor Szent Miklóst, Szent Györgyöt és Szent Katalint is ábrázoltatta. Ezek a szentek Veszprém középkori egyházi múltjával hozhatók kapcsolatba. A város Miklósszeg nevű részében a középkorban Szent Miklósnak szentelt templom állt, a Szent György-kápolna a középkori székesegyházhoz tartozott. A Szent Katalin-dombormű a szent népszerűsége mellett a Szent Katalin-városrésze és annak zárdájára is utalhat. A tűzvésztilt védő Szent Flóriánnak és a barokk kor egyik legközkedveltebb szentjének, Nepomuki Szent Jánosnak az emlékművön való szereplése természetes. Szent Márton kettős megjelenése Bíró Márton személyével függ össze, az ő névadó szentje, de ugyanakkor, mint első magyar vonatkozású szent, különös jelentőségű. Szent Péter és Pál apostolfejedelmek, a katolikus egyház megalapítói az egyházmegyét újjászervező, aktív püspök által felállíttatott emléken érthető utalásként vannak jelen. Szent Anna ábrázolása a gyermek Máriával az *Immaculata* és a *Szentháromság* összefüggésében is magyarázható.

A 17. század végétől, elsősorban Közép-Európában, a pestis ellen fogadalomból állított Szentháromság- és Immaculata-emplékek legfontosabb szereplői a pestisszentek: Szent Rókus, Sebestyén és Rozália, akik az emlékműveken mindig kiemelkedő helyet foglalnak el. Szent Rókus és Sebestyén általában a fő nézeti oldalon, az oltárhoz közel. Rozália domborműves ábrázolását közrefogva vagy annak közelében, az oszlop, illetve pillér két oldalán, szimmetrikusan állnak (Pest, 1717; Buda, 1712–16; Kecskemét, 1742; Esztergom 1740. stb.).[12]





1. A veszprémi Szentháromság-emplék. 1907 előtti állapot. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Fényképtára

A veszprémi Szentháromság-empléken Szent Rókus és Sebestyén csak a baluszteres korláton kapott helyet Szent Györggyel együtt. Ez a három szobor kisebb, mint az építmény alsó szintjén álló, másfélszeres életnagyságú Szent István, Szent Imre és Szent Flórián, amelyek valamivel magasabban is helyezkednek el és szinte agyonnyomják Sebestyén, Rókus és György kecsesebb alakját. (2. kép) Ez utóbbiak a korláton állva ugyanakkor takarják a mögöttük egy tengelyben elhelyezett szobrokat. A nagyvonalúan megkomponált, mértéktartóan mozgalmas Szentháromság-emplék harmóniáját megzavarja ez a fajta aránytalanság és az, hogy a szobrok egymást takarják. Az igényes megrendelő és a jól képzett szobrász, illetve kőfaragó esztétikai tévedése nehezen magyarázható.

A Szentháromság- és Immaculata- emlékeket körülvevő kőbábos korláton ritkán állnak szobrok, kivételt képez a pesti, 1717-ben készült Szentháromság-emplék, (3. kép) amelyet Bíró Márton a veszprémi felállításánál mintának is tekintett.[13] Az 1810-ben lebontott pesti emlékoszlopról 1775-ben készült metszeten[14] jól látható a korláton álló négy szent király és két másik szent alakja, de mögöttük jóval magasabban helyezkednek el a következő szint szobrai, s így ezek minden nézőpontból feltűnőek. Rozália fő nézetben, az oltárasztal alatti sziklabarlangban fekszik, felette Szent Sebestyén és Szent Rókus az alépitmény első szintjén, az oltár felett, Máriához legközelebb állnak. Hasonló megoldású az 1742-ben felállított kecskeméti Szent-

háromság-emplék,[15] amelynek felépítése és tagolása, a szobrok elhelyezése az obeliszken megegyezik az egykori pesti és a veszprémi Szentháromság-emplékével. Ez utóbbinak e különös „hibájára”, a pestisszentek zavaró elhelyezése az 1974-es restauráláskor is felfigyeltek.[16] Feltételezték, hogy a három szobor esetleg később készült, mégpedig 1784-ben, illetve 1787-ben, amikor szobrászi munkáért fizettek egy Jakobics nevű veszprémi szobrásznak 65 ft-ot és Sármány Jánosnak 158 ft-ot és 85 dénárt.[17] A bábos korlát készülését is ezzel a beavatkozással hozták kapcsolatba. Az 1992-ben befejezett újabb restaurálás megfigyelései cáfolják a korábbi álláspontot. Megállapították, hogy azonos kőanyagból és azonos faragási technikával, megegyező stílusban készült az összes szobor.[18] Az 1780-as éveket követő többszöri helyreállítás miatt a korlát datálását ma már nem lehet egyértelműen pontosítani. A 18. század végén újra festették és aranyozták az emlékművet és javították a lámpásokat.[19] 1831-ben az emlék nagyon rossz állapotban volt, helyi szobrász végezte a felújítást, amelynek során az emléket körülvevő láncos kerítés helyére vasrácsot helyeztek. Újabb átfestésre került sor, amikor a császár 1857-ben Veszprémbe látogatott.

A 19. század folyamán kialakult állapotot örököltette meg az a fénykép, amely a székesegyház 1907 és 1910 közötti nagy felújítása előtt készülhetett, mivel a templom még barokk állapotában látható. A Szentháromság-empléket a baluszteres korláton kívül még a lándzsás, kőoszlopos kerí-



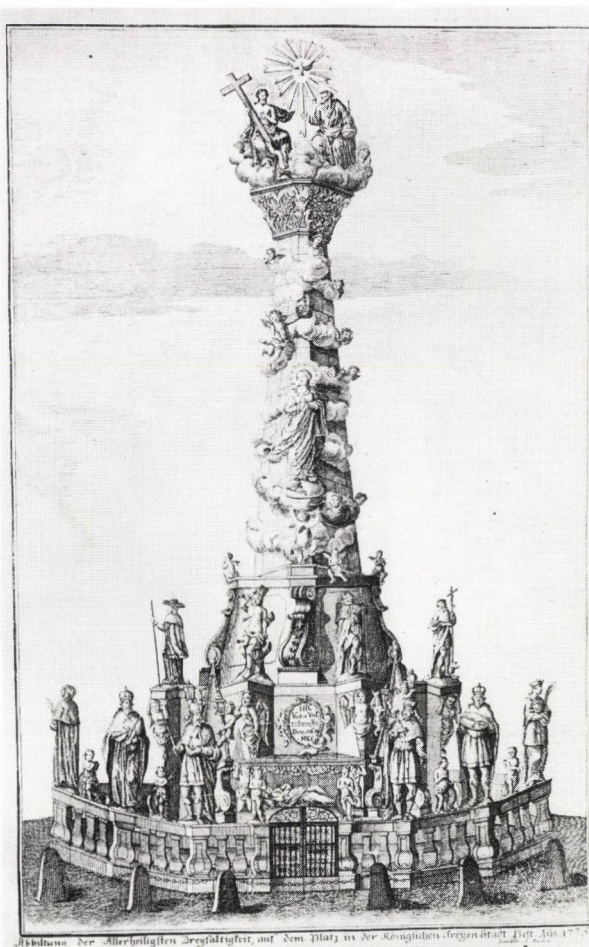
tés is körülvette. Mindkét kerítés az utcaszint magasságából indult. A székesegyház felújítása során a teret is rendezték, elbontották a vaskerítést és megmagasították a bábos korlát alapját.[10] 1936-ban a várnegyed rendezése során a tér szintjét lesüllyesztették és ennek következtében lépcsővel kellett az emléket körbevenni, (4. kép) amelyet 1967-ben feltételezhetően eredeti szintjére helyeztek vissza.[21]

A Szentháromság- és Immaculata-emlékek ma szinte minden városban kiemelkednek az utca vagy tér szintjéből, mintha pódiumon állnának. Azért-e, hogy a városi élet hétköznapi fölé emelkedjenek? A 18. század óta mindeütt változtak a terepviszonyok, így ezzel magyarázható, hogy eredeti elrendezésük ma már szinte sehol sem visszaállítható. A pesti Szentháromság-emlék 18. századi ábrázolása szerint mindössze egy lépcsőfokra emelkedett ki a környezetéből.[22] Ugyanezt tükrözi a veszprémi Szentháromság-emlékről készült századeleji fénykép. Az oltár és a korlát szobrai emberi közelségben voltak. (5. kép) A veszprémi emlék korlátján álló szobrok tehát nem készülhettek az 1780-as években, minthogy stílusuk megegyezik a többi szoborével. Padányi Bíró Mártonról sem feltételezhető, hogy 1750-ben, a még gyakori pestisjárványok idején olyan Szentháromság emléket állított volna, amelyről hiányoztak a pestis-szobrok. A szobrok átrendezésére sor kerülhetett az 1780-as évek és az 1831-es felújítás során.

A három másfélszeres életnagyságú szobor (Szent István, Szent Imre és Szent György) eredeti helye nem az alépitmény volutáin lehetett. Feltételezhető, hogy az alsó volutákra nem is helyeztek szobrot, mert azok takarták volna a hajlatukban felhőkön lebegő, mécsest tartó kis



2. Szent Rókus, Szent Imre és Szent Márton a Szentháromság-emlék délkeleti sarkán. 1960 körüli állapot. OMvH, Fényképtár



3. Az egykori pesti Szentháromság-emlék. Binder János Fülöp részetszete, 1775. Budapesti Történeti Múzeum, Metszettár

puttókat. A kecskeméti Szentháromság-emlék, a nyitrai és gödöllői Immaculataké építményének nagy sarokvolutáin sem állnak szobrok.

Ha az ikonográfiai szokást vesszük figyelembe és Szent Sebestyén, valamint Rókus helyét az obeliszk tövében határozzuk meg, az ott lévő három angyal jelenlegi helyét is megkérdőjelezhetjük. Szobrászati megformálásuk egyértelműen az emlékhöz köti őket, de meg kell állapítanunk, hogy a magyarországi köztéri barokk emlékeken nem szerepelnek nagyméretű, álló angyalok, csak puttók. A budai Szentháromság-emlék talapzatához is csak utólag helyezték el az arkangyalok és erények szobrait.[23] A veszprémi emlék angyalainak ikonográfiai szerepe nem egyértelmű, eredeti attribútumaik csak részben határozhatók meg. Egyikük bőségszarut tart, a másik kettő keresztet, így a teológiai erények megisméjlesztői lehetnek.

A sok szoborral díszített emlékoszlopok elemzése egyértelművé teszi, hogy az egyforma méretű szobrok, Sebestyén, Rókus, György, Nepomuki Szent János, Márton és Miklós a veszprémi emlék alépitményének párkányain helyezkedtek el. Szent Márton, Miklós és Nepomuki a jelenlegi helyén, Szent Sebestyén, Rókus és Szent György az oszlop tövében. A három nagy szobor, esetleg az angyalokkal együtt a korláton kapott helyet, de nem lehet azt sem kizárni, hogy a váci Szentháromság-emlékhez hasonlóan a három nagy szobor külön posztamensen állt.





4. A veszprémi Szentháromság- emlékmű az 1936-os helyreállítás után. OMvH, Fényképtár



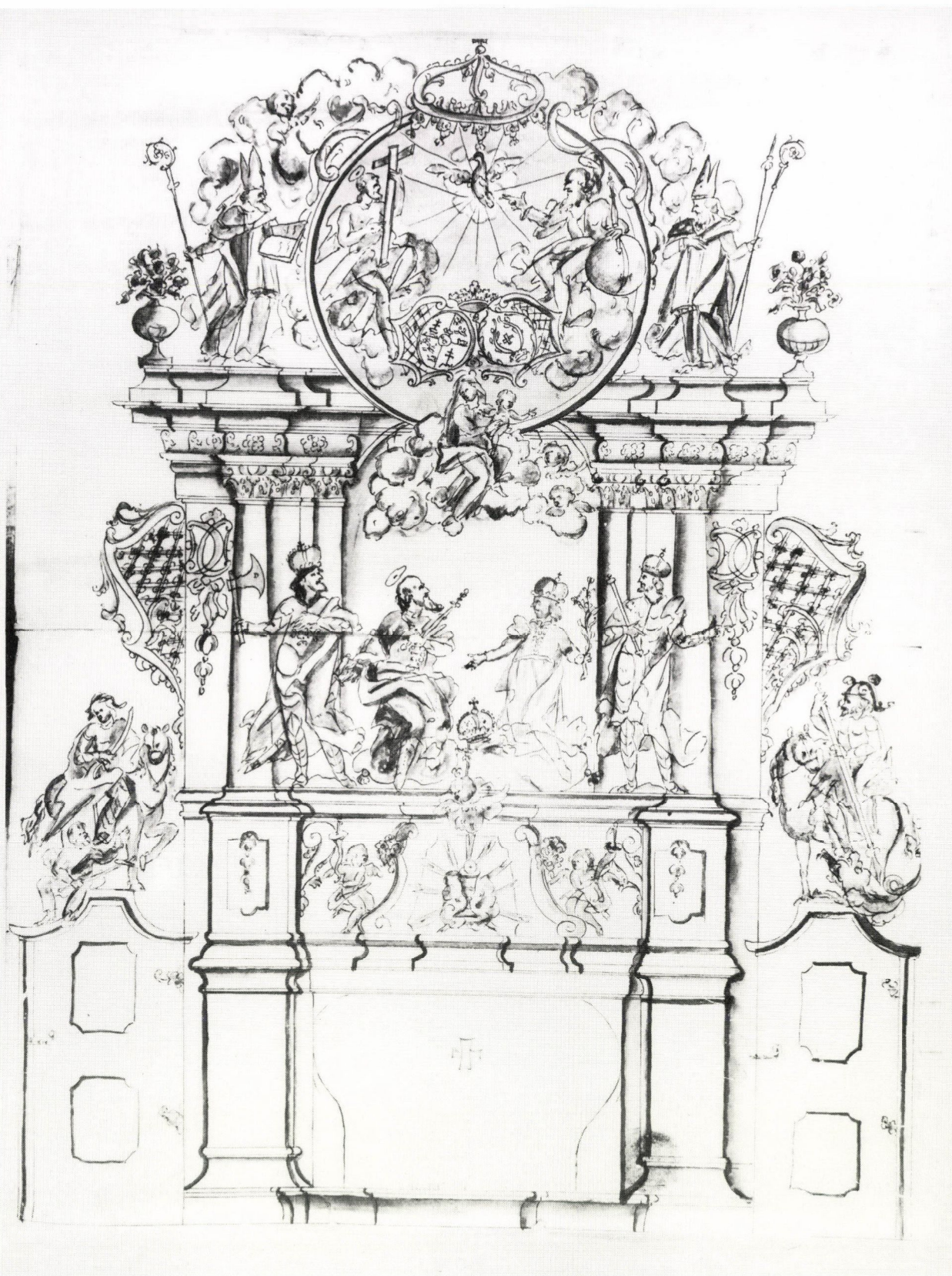
5. A veszprémi Szentháromság- emlékmű 1907 előtt. OMvH, Fényképtár

Bizonytalanságok nemcsak a mű eredeti elrendezésével kapcsolatban merülnek fel, hanem a kivitelező mesterek szerepét illetően is. Schmidt József Ferencet, mint Padányi Bíró Márton „udvari” szobrászt a mű első számú alkotójának tekintették, jóllehet munkájáért csak 440 forintot kapott, miközben Walch Tamás díja 1000 forint volt. Schmidt valószínűleg csak faszobrászként tevékenykedett, tehát a Szentháromság- emléket nem tudta kivitelezni. A tervrajz, esetleg makett és modell alapján faraghatta ki Walch Tamás, Kismartonból származó kőfaragó mester a domborműveket, szobrokat és egyéb faragványokat. Nem ez volt első magyarországi műve. 1717-ben a székesfehérvári városháza *Igazság és Béke* kapuszobrait készítette.[24] A frontálisan beállított, kissé merev szobrok gömbölyded arca és karjai, ruházatuk gazdag és lágy redőzése felfedezhető a veszprémi emlék Mária-, Szent Imre-, Szent György- és három angyalszobrán. Walch 1741-ben elvállalta a székesfehérvári Szent Sebestyén- kápolna kőfaragó munkáit, de ekkor már Várpalotán élt.[25] Ottani tevékenységéről nem állnak rendelkezésünkre adatok, de a Zichy család várpalotai temetőkápolnájában[26] a különleges, kőből faragott kis oltárretablón a két bőségszarut tartó angyalszobor (6. kép) és az oltárkép helyét elfoglaló *Mária a kis Jézussal*- dombormű olyan formai jellegzetességeket mutat, amelyeket a Walch által faragott veszprémi szobron már megismertünk. A szinte minden szobrot jellemző hatalmas, mandulavágású, erőteljes szemhéjú szemek, a finom, lágy, nőies szájak (Imre, György, Sebestyén és Mária esetében), a mélyen befűrt szájsarkok és orrnyílások, az erősen aláfaragott szakállak és hajak (Flórián, Sebestyén,



6. Bőségszarut tartó angyal szobra a várpalotai temetőkápolna oltárán. OMvH, Fényképtár





7. Schmidt József Ferenc terve a nagyvázsonyi Szent István-templom főoltárához, 1742. Magyar Országos Levéltár



Rókus és Imre fejénél), nem beszélve Mária és az angyalok gömbölyded karjairól és vállairól, a várpalotai oltár szobrainak is meghatározó stílusjegyei.

Ha a Walch művészetét jellemző líraiság és lágyság ennyire érvényesül Schmidttel alkotott közös művükön, akkor felvetődik a kérdés, hogy melyek azok a stílári jegek, amelyek Schmidttől legényként, 1741-től mesterként dolgozott Székesfehérváron. Walch-hal már itt kapcsolatba kerülhetett.[27] 1742-ben már mint veszprémi polgár és szobrász írta alá azt a szerződést,[28] amelyben elvállalta egy oltár lakatos, asztalos és szobrászati munkáit 400 aranyforintért gróf Zichy János megrendelésére Nagyvásonyban. A szerződést vagy megállapodást az oltárhoz készült vázlatrajz hátoldalára írták. A könnyedén felvázolt terv (7. kép) — a Magyarországon ritka, barokk szobrászrajzok újonnan felfedezett emléke — megvalósult, és kevés változtatással ma is áll a nagyvásonyi Szent István-templom főoltáraként. Schmidtnak eddigi ismereteink szerint ez az egyetlen hiteles műve a veszprémi Szentháromság-emlék szobrain és a Padányi Bíró Márton megrendelésére, az egyházmegye templomai számára sorozatban faragott Szentháromság-csoportokon kívül.[29]

A nagyvásonyi templom főoltára egyik első önálló szobrászati műve lehetett Schmidtnak. A könnyed vázlatrajzzal ellentétben a fából faragott oltár erősen átfestett szobrai anatómiailag és statikailag sem mindig sikerültek. Kedves, naiv báj hatja át a retabló fülkéjét kitöltő szoborcsoportot, ahol Szent István és Imre felajánlják koronájukat a felhőkön lebegő, a kis Jézust ölében tartó Máriának,

aki felett az oromzati részben megjelenik a Schmidt által oly sokszor megformált Szentháromság-csoport.

A nagyvásonyi oltár két szent püspökének sovány, karakteres, ráncoktól is barázdált arcához a veszprémi emléken a legközelebb Szent Márton arca áll. E szobor test- és kéztartása, valamint köpenyének elrendezése szinte minden részletében megegyezik a nagyvásonyi oltáron álló szakállas püspökével. A vállon két lapos, kemény hajtásba rendeződő, a könyököket lendületes ívben körülvevő, majd a csípő magasságában visszaverődő és kiforduló palást megformálását láthatjuk nemcsak Szent Márton, hanem Szent István, Szent Imre és Szent Miklós szobrain is. Walch és Schmidt művészi kézjegye egyaránt jelen van a veszprémi Szentháromság-emléken. Az idősebb, tapasztaltabb kőfaragó-szobrász nemcsak hűségesen kivitelezte a fiatalabb faszobrász modelljeit (bozzettóit), hanem egyenrangú alkotótársként a saját szobrászi stílusát is kifejezésre juttatta.

1741-ben mindketten Székesfehérváron tevékenykedtek, s elképzelhető, hogy Walch, aki ekkor már Várpalotán dolgozott, talán éppen gróf Zichy János szolgálatában, Schmidtet mint fiatal, tehetséges faszobrászt ajánlotta a Zichyeknek. A nagyvásonyi Szent István-templom főoltárán és a várpalotai temetőkápolna oltárán is Zichy János és első felesége, Széchényi Katalin címerét láthatjuk. Padányi Bíró Mártonnak nyilván elegendő volt a megye egyik legjelentősebb főúranak az ajánlása, hogy a számára oly fontos Szentháromság-emléket Schmidt József Ferencre és Walch Tamásra bízta.

G. Györffy Katalin

## JEGYZETEK

1 Lukács Pál—Pfeiffer János: A veszprémi püspöki vár a katolikus restauráció korában. Veszprém 1933, 104.

2 Lukács—Pfeiffer 106.

3 Lukács—Pfeiffer 107.

4 Lukács—Pfeiffer uo.; Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959, I. 19, 295.

5 Lukács—Pfeiffer 107: Sulman 117 ft 61 dénárt, Anteszner 221 ft-ot kapott.

6 Bálint Sándor: Ünnepi kalendárium. Budapest 1977, I. 100–406.

7 Bálint I. 402; Lukács—Pfeiffer 107–108.

8 Lukács—Pfeiffer 107.

9 A dombormű nem Magdolnát ábrázolja, mint ahogy azt Lukács—Pfeiffer 105. és Bálint 402. is említi, hanem Szent Rozáliát, szokásos ikonográfiai típusának megfelelően, rózsakoszorúval a fején, sziklabarlangban fekvő.

10 Bálint is Szent Mártonnak tartja az egyik szent püspököt, habár a pásztorbotja mellett a kezében tartott másik attribútuma részben letörött, nehezen felismerhető (köpenydarab, könyv?). Bálint 402.

11 A felirat adja ki az 1750-es évszámot: Lukács—Pfeiffer 105.

12 Aggházy I. 64–66, 107, 108.

13 Lukács—Pfeiffer 106.

14 A pesti Szentháromság-emléket Rieder András pesti szobrász készítette 1717-ben. Rézmetszetű képe 1775-ből J. F. Binder műve. Budapesti Történeti Múzeum, Metszettár, ltsz: 28 230.

15 Bálint 405, 406.

16 Köfalvi Imre: A veszprémi Szentháromság szobor. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 13. Veszprém 1978, 183–187.

17 Köfalvi 183–187.

18 A Szentháromság-emléket Rákóczi Péter, Sütő József és Illés Antal restaurálta 1990–1992 között a Veszprém Városi Önkormányzat és az Országos Műemlékvédelmi Hivatal megbízásából. A szerző az OMVH művészettörténészeként vett részt a restaurálási folyamatban, s így a restaurátorok megfigyeléseiről közvetlenül értesült.

19 Köfalvi 183–187. A hat dombormű, az aléptípmény első szintjén lévő hat kartus ma már olvashatatlan feliratainak betűi, Mária koronája, csillagkoszorúja, a szentek attribútumai minden bizonnyal eredetileg is aranyozottak voltak, talán a Szentháromság-csoport is. Ez utóbbira Lukács—Pfeiffer 104, 105. utal.

20 Köfalvi 183–187.

21 Köfalvi 183–187.

22 Lásd a 14. jegyzetet.

23 Aggházy I. 108.

24 Aggházy I. 104, 295.

25 Schoen Arnold: Walch a székesfehérvári városháza kőfaragója. Magyar Művészet VII. 1931, 52–55.

26 A várpalotai temetőkápolnát a Zichy család építtette 1738-ban. Magyarországi műemlékjegyzéke. 2. Budapest 1990, 1358.

27 Aggházy I. 108, 269; Lukács—Pfeiffer 106, 108, 109.

28 Magyar Országos Levéltár, Zichy család tervei. T. 17. III. 42. Ezúton is szeretném megköszönni Koppány Tibornak, hogy felhívta figyelmemet az oltártervre.

29 Lukács—Pfeiffer 107. szerint a hajmáskéri templom számára is készített szobrokat (Szent Péter és Pál, valamint két angyal). A homlokzat fülkéiben álló szobrok eléggé gyenge minőségűek.



## DIE DREIFALTIGKEITSSÄULE IN VESZPRÉM. VERMUTUNGEN ÜBER DAS SCHICKSAL EINES WERKES

Die meisten Monumentalstatuen des Barocks wurden in den ungarischen Städten nach ihrer Errichtung im 18. Jahrhundert mehrmals erneuert und stehen in vielen Fällen auch nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standort. Änderungen im Niveau der Plätze oder der Straßen haben das Verhältnis dieser Werke zu ihrem architektonischen Milieu deutlich gewandelt. Das bezieht sich nicht nur auf die leichter zu bewegendenden Denkmäler mit einer einzigen Statue, sondern auch auf die großen, aus 12–15 Statuen bestehenden Gruppen.

Die ursprüngliche Anordnung der Dreifaltigkeitssäule in Veszprém, die 1750 im Auftrag des Veszprémer Bischofs Márton Padányi Bíró ausgeführt wurde, erfuhr durch die vielen Erneuerungen (1784, 1787, 1831, 1836), und durch die städtischen Terrainregulierungen in den 1910-er Jahren und in 1936 so viele Änderungen, daß man über sie nur Vermutungen anstellen kann, eine Rekonstruktion ist nicht mehr möglich.

Der dreiseitige Obelisk, der sich über einem zweistöckigen Unterbau vom Grundriß eines konkaven Dreiecks erhebt, trägt Darstellungen der Dreifaltigkeit und der Immaculata. Auf dem unteren Teil des Unterbaus sind die heiligen ungarischen Könige Stephan und Emmerich sowie der heilige Florian angebracht, auf dem oberen Teil stehen Statuen der Heiligen Nikolaus, Martin von Tours und Johannes von Nepomuk. Die Seitenwände sind mit Reliefs geschmückt: die südliche Schauseite zeigt über dem Altar die stehenden Heiligen Martin und Rosalia, die Nordwand die Heiligen Petrus und Anna, die Ostwand die Heiligen Paulus und Katharina. Am Fuß des Obelisks erscheint die Immaculata, begleitet von drei Engeln. Auf der Balustrade um das Denkmal herum sind die Statuen der beiden Pestheiligen, Sebastian und Rochus sowie des Heiligen Georgs aufgestellt. Nach unserer Annahme wurden diese Figuren bei einer Umgestaltung, sicher noch vor 1907, vertauscht. Infolge dieser Umstellung entstanden Mißverhältnisse und unbegründete Verdeckungen zwischen Statuen von unterschiedlichen Maßstab. Nach den ikonographischen Gewohnheiten stehen Sebastian und Rochus auf den meisten Denkmälern in der Nähe des Rosalien-Reliefs oder der Immaculata-Statue, zumeist am Fuß der Säule oder des Obelisks.

An der Ausführung der Veszprémer Dreifaltigkeitssäule wirk-

ten der aus Pest stammende, aber in Veszprém sesshaft gewordene Bildhauer Josef Franz Schmidt, und Thomas Walch, ein älterer, damals bereits in Várpalota lebender Steinmetz mit. Schmidt arbeitete nur als Holzschnitzer, so lieferte er nur die Entwürfe, das Makett und das Modell der Figuren, die dann von Walchs Werkstatt in Stein gehauen wurden. Die Belohnung der Arbeit drückte diesen Unterschied aus: Schmidt bekam 440, Walch 1000 Gulden. Die Stilmerkmale beider Künstler lassen sich an den Statuen erkennen. Die Kunst von Walch ist durch eine mildere, lyrische Stimmung gekennzeichnet. Die rundlichen Formen der Gesichter, der Arme, die großen, mandelförmigen Augen und die femininen Münder sind außer an den Statuen der Veszprémer Dreifaltigkeitssäule an einer seiner ersten bekannten Arbeiten, den Portalfiguren des Rathauses in Székesfehérvár aus 1717, ferner an den Altarstatuen in der Friedhofskapelle von Várpalota erkennbar, die nach neuesten Forschungen ebenfalls seinem Lebenswerk zuzuordnen sind.

Den plastischen Stil des Josef Franz Schmidt konnte man bisher nur schwer erfassen. Wir kennen außer der Veszprémer Dreifaltigkeitssäule nur die kleinen, holzgeschnitzten Dreifaltigkeitsgruppen, die er im Auftrag des Veszprémer Bischofs für seine Diözese reihenweise herstellte. Zur besseren Kenntnis der Kunst von Schmidt verhelfen uns nun ein Altarentwurf und ein Vertrag aus dem Jahre 1742. Aufgrund dieser neuerlich zum Vorschein gekommenen Dokumente kann man den Hochaltar der Stephanskirche in Nagyvázsony zu seinen Werken zählen. Die anatomisch nicht immer korrekt gestalteten Statuen sind von einem lieblichen, naiven Scharm durchdrungen. Die Gesichter der Figuren sind charaktvoller und schmäler als die von Walch geschaffenen Gesichter, aber die Armhaltung, die Behandlung der Mantel und der Draperien kommen auch bei den Statuen der Veszprémer Dreifaltigkeitssäule vor. Wahrscheinlich stammt die großzügige Gesamtkonzeption des Werkes von Schmidt, aber den bildhauerischen Stil können wir Walch zuschreiben.

Das Vorbild der Veszprémer Dreifaltigkeitssäule könnte die im Jahre 1717 aufgestellte und 1810 abgetragene Dreifaltigkeitssäule von Pest gewesen sein, dabei weist sie auch viele Ähnlichkeiten mit dem 1742 errichteten Denkmal in Kecskemét auf.







## A BICSKEI BATTHYÁNY-KASTÉLY ÉS HILD JÁNOS

A Bicskén található egykori Batthyány-kastély, annak ellenére, hogy a maga nemében Magyarország nagyobb épületei közé tartozik, eddig kevésbé vonta magára az építészettörténettel foglalkozó szakemberek figyelmét. A múlt század vége óta a helytörténeti és a szakirodalomban szinte mindenütt az szerepel, hogy a kastélyt mai formájában Batthyány József építtette ki 1770 körül.[1] Valójában az épület két periódusban, 1754–55-ben, illetve 1796–99-ben készült, nem Batthyány József birtoklása idején, és a második építési fázisban — amikor a kastélyépület lényegében mai formájában létrejött — Hild János tervezői közreműködése igen nagy valószínűséggel feltételezhető. Jelen tanulmányunkban részletesen a második építési periódust tárgyaljuk; az ennek megértéséhez szükséges előzményekre, illetve az épület további sorsára nézve most csak rövid összefoglalást adhatunk.[2]

A Fejér megyei Bicske 1642-ben került a Batthyányak birtokába, de ezután hosszú időn keresztül bérbe, illetve zálogba adták. Nagy változás gróf Batthyány I. Lajos idején következett be; a birtokait jól megszervező és felvirágoztató főúr, aki 1751-től 1765-ig bekövetkezett haláláig Magyarország nádora volt, a bicskei uradalmat a 18. század közepén saját kezébe vette át. Még nem lakott Bicskén, csak alkalmilag tartózkodott ott — a birtok ügyeinek intézésén túl valószínűleg a vértesi vadászterület vonzotta oda —, ennek ellenére kis kastély építésére szánta rá magát. Az építkezésre 1754–55-ben került sor, Joseph Giessl uradalmi építész tervei alapján és irányításával.

A kastély egyemeletes volt, egy további manzárdszinttel. A főépülethez nyugat felől gazdasági szárnyak csatlakoztak, melyek — a tulajdonképpeni kastéllyal együtt — zárt udvart alkottak. (Ezt az állapotot rögzíti Kraft Mátyás bicskei ácsállér 1785 körül készült alaprajza.)

Batthyány Lajos halála után Bicskét egymást követően három fia birtokolta: 1765-től 1771-ig József, 1771-től 1795-ig Fülöp, és 1795-től 1812-ig Tódor (vagy másképpen Tivadar). Gróf Batthyány József, kalocsai érsek, később esztergomi érsek és hercegprímás a művészetek pártfogója volt, építkezései — pl. a pozsonyi primási palota — színvonalukat tekintve a kortárs Magyarországon a legjelesebbek közé tartoztak. A bicskei kastélyban azonban különösebb változtatást nem hajtott végre. Ez öccsére, Tódorra várt.

Gróf Batthyány Tódor (1729–1812) a cs. kir. belső tanácsos címet viselte.[3] Gépészetet tanult, s 1790-ben szabadságot nyert „egy víz ellen járó hajóra.” A bicskei kastély átépítését 1796–99-ben végeztette el.

Ehhez 1796-ban történtek meg az előkészületek és ugyanebben az évben kezdődtek meg a munkálatok.[4] A homok- és malterszállításokhoz ládákat készítettek, állványzatot állítottak össze, a kőművesmunkákhoz 192 db. követ, 197.000 falazótéglát, 20.000 párkánytéglát, 1240 mérő-mezet használtak fel. A következő fennmaradt, 1799-ből

származó elszámolás már az építkezés befejező szakaszára vonatkozik.[5] Szerepel benne kőműves- és ácsmunka, asztalosmunka a díszterem („Saal”) parkettázására, melyet egy pesti mester végzett, más asztalosmunka egy bicskei mester által, lakatos-, üvegező-, kőfaragómunka; továbbá napszámósok bére, kelheimi lapok és ajtószám táblák költsége. A fenti kiadások összesen 3441 forint 47 1/2 krajcárt tettek ki.

Batthyány Tódor a régi kastélyépületet az újba befolgatva, a gazdasági épületszárnyakat részben felhasználva barokkos alaprajzú, háromszárnyú, kétemeletes kastélyt emeltetett. Az egykori zárt gazdasági udvart, melyet a déli szárny lebontásával megnyitattott, díszudvarrá, cour d'honneur-ré változtatta. A régi kastélyhoz képest egy nagyságrendjében megnövekedett, reprezentatív épületet, valóságos rezidenciát hozott létre. A nagyságbeli különbséget a helyiségek száma is érzékelteti: míg a régi kastélyban alig volt 24–25 szoba, az új kastélyban 64 helyiség ajtajára illeszthettek számtáblát. A régi kastély különösebb alaprajzi változtatás nélkül az épület keleti szárnya lett; az északi, immár főszárny a leghosszabb, itt kapott helyet az első emeleten a kétszintes díszterem; a nyugati szárny a keleti-vel szimmetrikus kialakítást nyert. Az új épületen a megváltozott ízlésnek megfelelően az ablakok sűrűbb axisállással készültek, a régi kastély szélesebb nyílástengelyei közé így újabb ablakokat kellett törni. Az ezáltal létrejött nyílástengelyek azonban nem lehettek teljesen egyenletesek, és a szimmetria kedvéért a nyugati szárny udvari holmokatán is ezt az egyenetlen axisállást kellett megismételni. Az alaprajzon a helyiségek elrendezése már jobban árulkodik szükségmegoldásokról. A keleti és az északi szárny egytraktusos az udvari oldalon folyosóval, a nyugati szárny viszont kéttraktusos folyosó nélkül. A díszterem a főszárny jobb oldalát foglalja el, nem pedig az őt megillető középső részt. A főlépcső elhelyezkedésében is van esetlegesség: a klasszikus hagyomány, a reprezentáció igénye valahová a nagyterem közelébe rendelné; ehelyett a főszárny bal végére, a sarokba került. Nyilván a régi épületrészek felhasználása — ami, Széchenyi kifejező megjegyzése szerint általában „az új kastély sarkalata, *kelepczéje*, örökleg”[6] — kényszerítette ilyen kompromisszumra az építetőt és az építésszt.

Batthyány Tódor és építészje javára kell írni, hogy a szabálytalanságok, megalkuvások ellenére összességében jól sikerült az átépítés, sőt az épület homlokzatai és mára elpusztult díszterme nem jelentéktelen kvalitásról árulkodnak, illetve árulkodtak. Sajnos a kastély tervezőjére vonatkozó dokumentum nem került elő.[7] Az épület nagysága és művészi színvonala azonban indokolja, hogy személyét a körülmények mérlegelése és a stíluskritika alapján megpróbáljuk körülhatárolni.

Tudjuk, hogy 1770 körül új ember, Adrian Chevreux hadmérnök kapitány lépett Joseph Giessl helyébe, aki mint a Batthyány-féle építkezések irányítója 1798-ig mutatható





1. A bicskei kastély. Fotó Sisa József, 1988

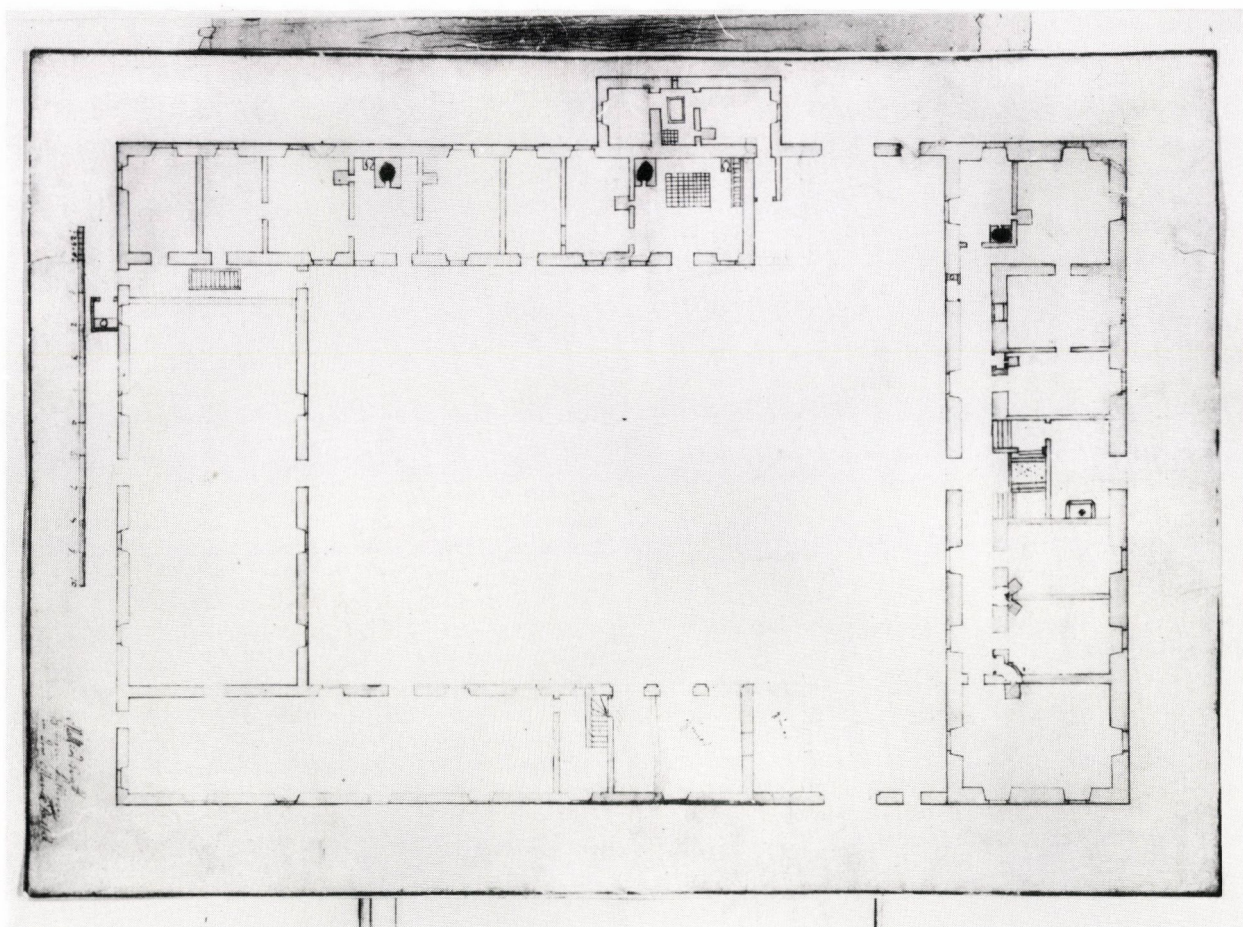
ki ezen a poszton.[8] Chevreux önálló tervezői munkássága azonban nem jelentős, tevékenységének súlypontja a műszaki karbantartás volt; egyetlen számottevő, saját tervezésű épülete, a nehézkes felépítésű szombathelyi megyeháza (1775 és 1783 között)[9] szerény képességekről tanúskodik. Ezenkívül általános tendencia volt a 18. század végén és a 19. század első felében, hogy a főúri megbízók a művészileg igényesebb feladatokat már külső építészekre bízzák. Közel példára számunkra éppen Batthyány József, a bicskei kastély átépítőjének bátyja, aki a pozsonyi primási palotát 1777–81-ben, majd budai palotáját 1781-ben nem az uradalom jelentéktelen építészevel, hanem Hefele Menyhérttel, a korszak egyik legnagyobb magyarországi mesterével építtette.[10] Valószínűsíthető, hogy Batthyány Tódor is az ország egyik vezető építészéhez fordult. Természetes választás lett volna bátyja építésze, de Hefele már 1794-ben meghalt. Mint országos jelentőségű építész nem hagyható figyelmen kívül Franz Anton Hillebrandt (1719–1797) sem. Az ő stílusára azonban a hagyományos későbarokk elemek — szemöldökpárkányok, fesztonok, és az 1770-es évektől kezdve a falsíkokat vertikálisan tagoló lizénák, a kiemelt épületrészeket manzárdok — alkalmazása a jellemző.[11] és a bicskei kastélyon mindebből semmi sem található meg. Szerzősége ellen szólnak személyes életkörülményei is.

Mivel Bicskén a régi épület befoglalásának nem komplikálatos feladata miatt a tervező helyszíni közreműködését valamilyen mértékben feltételeznünk kell, jelentős,

de földrajzilag nem túl távol tevékenykedő építész jöhet leginkább számításba. Székesfehérvárról csak Rieder Jakabra gondolhatnánk, de személyéről ismereteink bizonytalanok; egyébként is az 1790–1801-ben emelt székesfehérvári püspöki palota gazdag és meglehetősen plasztikus tagozatai, megmozgatott tömegei miatt erősen eltér a vizsgált épülettől.[12] A Bicskéhez viszonylag közel fekvő, és immár országos rangú építészeti centrum Pest. E város felé mutat az a tény is, hogy a kastély dísztermének parkettáját pesti asztalosmester készítette. A város két legjobb építésze ekkor Jung József és Hild János. Bár Jung József (1734–1808) neve több kastély építésével, illetve átépítésével kapcsolatba hozható, stílusa konvencionális későbarokk.[13] Hild János az, aki a körülmények figyelembevételével és a stíluskritika alapján a bicskei kastély tervezőjeként azonosítható.

Hild János (1766–1811) élete és munkássága még nincs jelentőségének mértékében feldolgozva.[14] Az építész 1786-ban érkezett Pestre, az Újépület kivitelezésére. Az építészeti alapgondolat Isidor Ganneváltól (Isidore Canevale) ered, de Hild a munkálatok előkészítésén kívül tevékenyen részt vett a felmérésekben és a tervátdolgozásokban is. A Szépitő Bizottmány megindításában, Pest városszabályozásának kidolgozásában aktív része volt. A század végétől fontos középületek tervezésével bízták meg, mint a pesti városi színház, illetve színház és táncterem, a régi városháza emeletráépítése, a pesti megyeháza, a Nemzeti Múzeum; valójában ez képezte munkásságának gerincét, még ha e

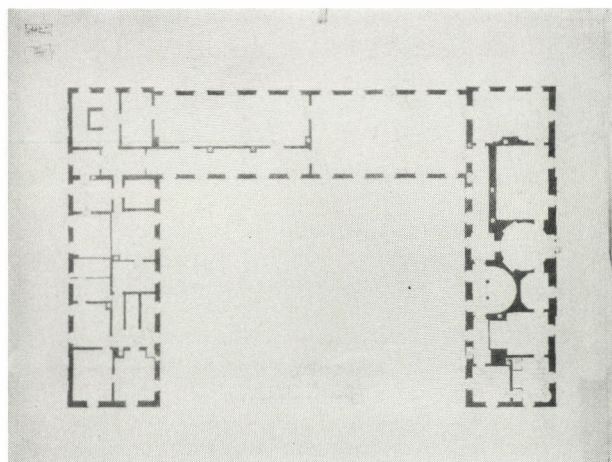




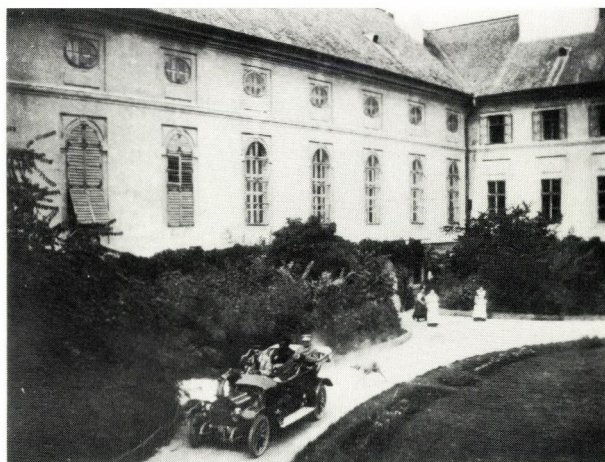
2. A bicskei kastély és a szomszédos gazdasági épületek alaprajza 1785 körül. Magyar Országos Levéltár, T 4. No. 35.

művei közül alig valami valósult is meg. Kevésbé ismeretek a magánmegrendelők számára készített munkái, pedig magánmegbízásra szintén dolgozott; példa rá az 1797-es évszámot viselő tervrajza alapján épült pesti Csekonics-palota.[15] Ha e mellé vesszük a bicskei Batthyány-kastélyt, látjuk, hogy ezek a munkák még a nagy közületi megbízásokat megelőzően készültek.

Hild János a barokk legvégső fázisában, a kezdődő klasszicizmus évtizedeiben, vagyis a felvilágosodás korában dolgozott. Műveire a stílusváltás rányomta bélyegét. Zádor Anna érzékeny és találó jellemzést ad Hild múzeumtervéről, amit nagyjából-egészéből többi munkáira is érvényesnek tekinthetünk: „A homlokzat felépítésének egyenletes és szigorú ritmusa, a vízszintes hangsúlyozása már

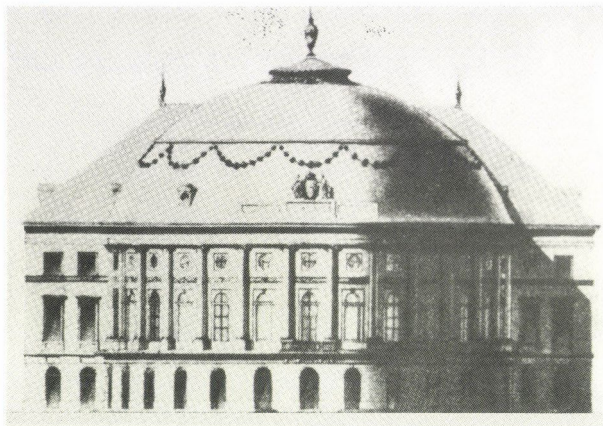


3. A bicskei kastély I. emeleti alaprajza. Országos Műemlékvédelmi Hivatal



4. A bicskei kastély 1910 körül. Vajda János Városi Könyvtár, Bicske





5. Hild János terve a pesti színházhoz, 19. század eleje

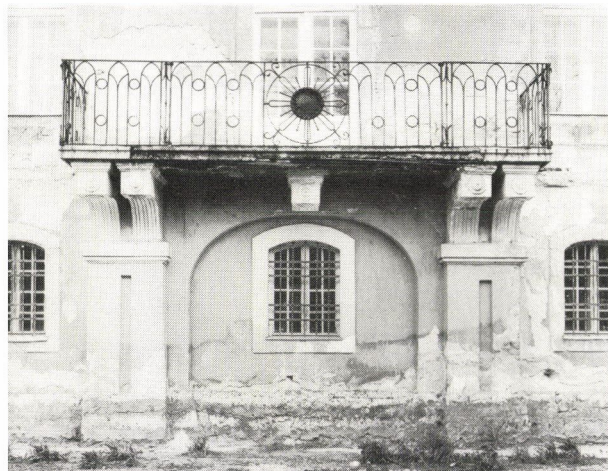
fejlett klasszicista vonások, de teljes érvényesülésüket a tagoló elemek karcsúsága, a díszítések könnyed, lebegő volta tompítja. ... Az alaprajzi elrendezés az átmeneti korszak stílusára valló bizonytalanság mellett azt a minden monumentális törekvéstől mentes, könnyed jelleget is feltűnteti, amely a homlokzatot is jellemzi.”[16] Ezek a szavak a bicskei kastélyra is ráillenek, azzal a kiegészítéssel, illetve módosítással, hogy a homlokzatok puritán, szinte kétdimenzióssá préselt és még a barokk formavilágban gyökerező tagozatai, az épületszárnyak minden plasztikus elemet nélkülöző simasága — a főszárny külső oldalának két lapos oldalrízalitján és a keleti szárny külső holmokratának egyébként más korszakban keletkezett, alig előrelépő középrízalitján kívül semmi meg nem töri sem a fal-, sem a tetősíkokat — még a jozefinista építészet szellemét árasztja. Ennek az áramlatnak egyik magyarországi főművét, a sívárságig dísztelen és tagolatlan pesti Újépületet Hild nem sokkal korábban fejezte be. A bicskei épület erősen, a félszegségig visszafogott karaktere — ismét Zádor Anna szavait kölcsönvéve — Hild János „elégtelen tehetségéből” is eredhet.

Az általános stílusjegyeken túl az építész három művét állíthatjuk a tárgyalt kastély mellé, melyek konkrét elemekkel leginkább alátámasztják szerzőségét. Az egyik a pesti

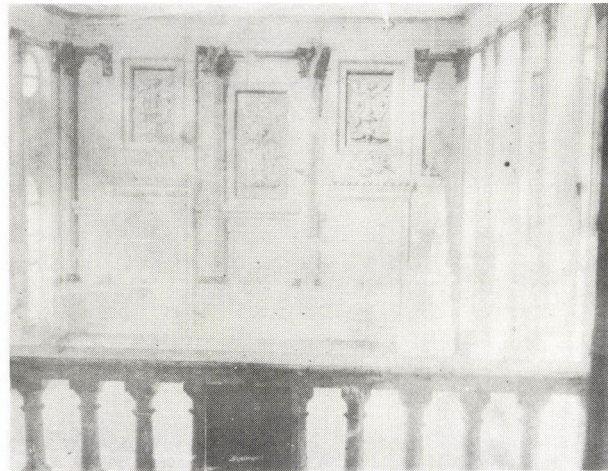
színház terve a 19. század első éveiből.[17] Itt a főhomlokzat középső, félkörívesen előredomborodó szakaszán végig a bicskei épület főszárnyáról ismerős nyílástengelyek sorakoznak, váltokozva valódi és vaknyílásként: hosszú, félköríves záródású ablakok és fölöttük kerek ablaknyílások — ez utóbbi csekély eltérés a bicskei ovális ablakoktól —, melyek lapos faltükörben ülnek, szemöldökpárkány nélkül. A második analógia a már említett Csekonics-palota, ahol a kapu egyezik meg szinte pontról-pontra a bicskei főszárny külső oldalán látható befalazott kapukkal. Bár a fölöttük lévő kovácsoltvas erkély nem azonos a Csekonics-palota erkélyrácsával, a pálcatagok mindkét esetben csücsíves motívumokká állnak össze. A Csekonics-palota földszinti ablakai a bicskei kastély oldalszárnyainak első emeletén ismétlődnek meg. Külön figyelmet érdemel a mára már elpusztult díszterem. Majd 20 méteres hosszúságával, kb. 9 méteres szélességével, két szintnyi magasságával a kortárs Magyarország egyik legnagyobb szabású, magánépületen belül található tere volt. Plasztikus tagozás híján falait festett architektúra és ugyancsak festett (talán grisaille) dekoráció élénkítette, egyik oldalán az emelet magasságában balusztrádós erkély húzódott.[18] Hild János hiteles munkái közül a pesti megyeháza Gyűlési Palotája hozható vele kapcsolatba (1804–1811).[19] E teremnek is jellemzője a nagy fokú építészeti puritánság — falait jóformán csak „nagy festések” ékesítették —, s az emeleti szintjén balusztrádós galéria húzódik. Mind a bicskei díszterem, mind a pesti megyeháza Gyűlési Palotája a Hillebradt által az egykori klarissza kolostorban kialakított országgyűlési teremmel (1784–85) áll rokonságban.

Van még egy mellékes körülmény, amely önmagában nem bizonyító erejű, de talán megerősítő tény. Tudomásunk van arról, hogy Hild 1796–97-ben kapcsolatban volt a bicskei Batthyány-uradalommal. A bicskei tisztartóság irataiból kiderül, hogy az építész („Pester Maurer Meister Johann Hild”) az uradalomhoz tartozó tétényi köfejtőből követ vásárolt,[20] illetve egy másik alkalommal bontott téglát vett.[21] (Természetesen ezek az adatok nem vonatkozhatnak a bicskei építkezésre, hiszen ahhoz az anyagot közvetlenül az uradalom szolgáltatta.)

Mint korábban utalás történt rá, Batthyány Tódor a kastély átépítését nem fejezte be; minden jel szerint a keleti szárny külső oldalát — a régi kastély eredeti, kertre néző főhomlokzatát — a változtatások nem érintették. Továbbá



6. A bicskei kastély főszárnyának hátsó oldala, részlet. Fotó Bakos Ágnes, 1987



7. A bicskei kastély díszterme 1910 körül. Vajda János Városi Könyvtár, Bicske



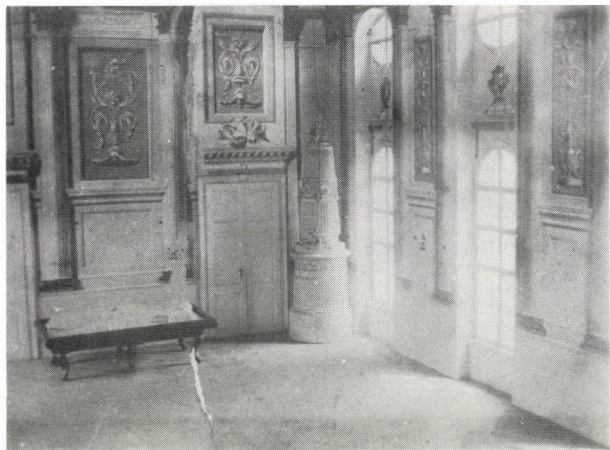
valószínűleg az állandó tartózkodásra szánt, rezidenciális méretű épületet soha nem bútorozták be teljesen. Az ok abban keresendő, hogy Batthyány Tódor nem mérte fel reálisan anyagi lehetőségeit — fennmaradt személyi iratai zömükben egyre növekvő adósságaira vonatkoznak[22] —, de talán tényleges szükségleteit sem.

A kastély átépítésével együtt környezetének jellege is megváltozott. Míg korábban a főépületet csak gazdasági, illetve hasznossági építmények kísérték, Batthyány Tódor a környező épületeket és a parkot a reprezentáció és a kellemes időtöltés követelményeihez igazította. 1796-ból az „urasági kertben” nagy lugas összeállításáról szólnak az iratok, az angol kertbe 60 virginiai nyárfát ültettek, az angol és a fácánoskertben öt hidat, a „vaddisznó kertben” két kaput készítettek.[23] 1799-ben épül az udvarbíró és a számtartó új lakása, az üvegház és a hollandi házikó („Holländische Kasten”), készül az angol- és vadaskert, Pesten és Pozsonyban vásárolt fákkal gyümölcsösökertet alakítanak ki, felépítik a vadaskert kertészének és vadászának a házat, továbbá egy „kéjlakot” („Lusthaus”) is.[24]

Batthyány Tódor után fia, Antal nem törődött a kastélyllyal, a bicskei és az egyéb birtokok eleinte külföldön élő két fiát, Gusztávot és Kázmért sem érdekelték. Örökségüket csak apjuk halála után tíz évvel, 1838-ban osztották meg. Bicske Kázmérhoz került, aki az 1840-es években a keleti szárny homlokzatát és belső helyiségeit klasszicista stílusban átépíttette. A munkálatokat valószínűleg nem tudta teljesen befejezni — mint a Szemere-kormány egykori külügyminisztere a szabadságharc bukása után emigrációba kényszerült. 1863-ban a kastély és a birtok egy belga banké



9. A pesti megyeháza Gyűlési Palotája. Építette Hild János, 1804–1811



8. A bicskei kastély díszterme 1910 körül. Vajda János Városi Könyvtár, Bicske

lett, az uradalom középirtokokra hullott szét. 1912-ben az épület újból a Batthyány család birtokába került, de nem sok időre: 1928-ban a magyar kormány vette meg. Még ezt megelőzően, 1920 körül a keleti szárny külső homlokzatát klaszicizáló modorban átépítették. 1929-ben árvaházat és leányotthont rendeztek be az egykori kastélyban; ennek során az addigra elavult épületet felújították és a dísztermet magasságában megosztották, vagyis lényegében megszüntették. A kastélyt övező park az évtizedek során lényegesen lecsökkent és leromlott. Az épületet 1987–88-ban állították helyre; ezzel egy átmeneti stíluskorszak érdekes és fontos emléke újult meg.

Sisa József

## JEGYZETEK

Levéltári források esetében a gyűjteményi hely a Magyar Országos Levéltár

1 Károly János: Fejér vármegye története, III. Székesfehérvár 1899, 217; M. A.: Fejérmegyei kastélyok. Székesfehérvári Szemle II. 1932, 4–6. sz., 30–31; Rados Jenő: Magyar kastélyok. Budapest 1938, 57; Genthon István: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl. Budapest 1959; Jakab István László: Bicske története. Bicske 1969, 44.

2 Az épület történetének teljes feldolgozását egy még publikálatlan tudományos dokumentációban végeztem el néhány évvel ezelőtt. (Sisa József: Bicske, volt Batthyány-kastély, 1987. Kézirat

az Országos Műemlékvédelmi Hivatal gyűjteményében.) A jelen tanulmánynak a kastély korai és késői történetét tárgyaló részeihez ott találhatók a forrásmegjelölések.

3 Szinnyi József: Magyar írók élete és munkái. I. Budapest 1891, 703–704.

4 P 1327. A Battyhány család levéltára, a bicskei tiszttartóság iratai, fol. 372–373. Ausgab und Bau Materialien auf das neu Gebäu in der Herrschaft Bitske 796.

5 Uo. fol. 506–510. Summarische Extract über die in die Bitsker Filial Cassa und Extra Bau-Rechnungen Empfangenen, und Ausgegebenen Baaren Gelder und Bau Materialien von 1<sup>o</sup> Jänner bis 31<sup>o</sup> October Año 1799.



6 *Gróf Széchenyi István*: Pesti por és sár. Pest 1866, 41.

7 Ezzel kapcsolatban eredménytelenül néztem át Batthyány Tódor személyi iratait (P 1320. s.) és leveleit (P 1314. No. 66.506–66.763), a körmendi központi igazgatóság szóba jöhető építészeti iratait (P 1322, 1781–1799). Batthyány Tódornénak egy levele van, amely a bicskei kastélyra kitér (P 1314. No. 66.798); ez Bécsben kelt július 15-én, de évszám nincs rajta. A vonatkozó rész a következő: „ein kleines augenmerk, auf Kisbér und Bitske wird nicht schaden, besonders in Bitske wo der Rauchfang von der Kuchl so gefährlich, auch wo es in den Blafon von Sall eingeregnet hat, ob es schon reparirt geworden ...”

8 *Koppány Tibor*: Körmend városának építéstörténete. Körmend 1986, 65–66.

9 *Károlyi Antal—Szentléleki Tihamér*: Szombathely városképei — műemlékei. Budapest 1967, 45–46.

10 Művészeti Lexikon, főszerk. *Zádor Anna és Genthon István*. II. kötet. Budapest 1966, 357–359.

11 *Kelényi György*: Franz Anton Hillebrandt (1719–1797). Budapest 1976, 90–95.

12 *Fitz Jenő*: Székesfehérvár. Budapest 1957, 43.

13 *Gerőné Krámer Márta*: Jung József pesti építőmester. In: Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. Budapest 1970, 195–212.

14 Az eddigi legteljesebb feldolgozások *Zádor Anna—Rados Jenő*: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Budapest 1943, 94–98; *Rados Jenő*: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Budapest 1958, 22, 221, 256–257, 262. — A jelen tanulmány szerzőjének közlése nyomán egy könyvben már szó esik Hild közreműködéséről a bicskei kastélyon, de ott az adat feltételezés helyett tévesen tényként szerepel. *Cházár László*: Kastélyaink. Boardman, Ohio 1989, 48.

15 *Sisa József*: A pesti Csekonics-palota. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 312–315.

16 *Zádor—Rados* i. m. 97.

17 *Rados* i. m. 21.

18 Az e század elején készült két archív fénykép a díszteremről a bicskei Vajda János Városi Könyvtár Jakab István László-féle fényképgyűjteményében található.

19 *Tóth Antal*: A Pesti Vármegyeháza. Budapest 1972, 16–23. Ennek az analógiának a lehetőségére Bibó István hívta fel a figyelmet, amiért itt mondok neki köszönetet.

20 P 1327. fol. 364–366, 368–370.

21 Uo. fol. 484, 501.

22 P 1320. s.

23 Ld. 4. jegyz.

24 Ld. 5. jegyz.

#### THE COUNTRY HOUSE OF THE BATTHYÁNYS AT BICSKE AND JÁNOS HILD

The country house of the Count Batthyány family at Bicske was built basically in two stages. First, in 1754–55, a small two-storeyed house was constructed from designs by Joseph Giessl, architect of the Batthyány domain. The relatively modest Baroque country house was expanded, with the incorporation of adjacent outbuildings, into a palatial residence under Tódor Batthyány in 1796–99. Stylistically the building is a product of a transitional period. The three-storeyed structure has a U-plan and a court of honour, which are typical of Baroque architecture, yet the facades lack any hint of plasticity and monumentality. The puritanical simplicity of the treatment suggests the surviving influence of the “economical” architecture prevalent under Joseph II (1780–1790).

No documents concerning the architect of the large-scale remodelling survive, yet the evaluation of the circumstances and the

stylistic features of the building point to János Hild as the designer. The activities of János Hild (1766–1811), though he was a major architect of his time, have not yet been properly explored. Apparently, before embarking on big public projects, he accepted a few private commissions. The Csekonics Palace in Pest is one of them, some details of which, such as the entrance door and the treatment of the windows, recur on the country house at Bicske. There are even more similarities between Hild's design for the municipal theatre of Pest and the building considered here: the most prominent theme of both of them is the row of tall, round-headed windows surmounted by small, round or oval windows. The state hall (now destroyed) of the country house and the Assembly Room of the County Hall of Pest, another of Hild's works, also show a resemblance.



## PARIS SAPKÁJA AVAGY JOSEPH BERGLER KUDARCA GOETHE 1799-ES KÉPZŐMŰVÉSZETI PÁLYÁZATÁN

1799 májusában Goethe és festő-műkritikus barátja, Heinrich Meyer képzőművészeti pályázatot hirdettek az általuk szerkesztett *Propyläen* folyóiratban.[1] Az 1805-ig évenként megismételt kiírások elsősorban abban különböztek az akadémiákon szokásos pályázatoktól, hogy minden beérkezett művet részletes, a nyilvánosság elé tárt bírálattal illették. Az ízlésnemesítés Goethe és Meyer bevallott szándéka volt; értékelésükkel a normatív, tárgyilagos műkritika meghonosítását kívánták elősegíteni.

1786-87-es itáliai útját követően Goethe egyre magabiztosabban foglalt állást képzőművészeti kérdésekben. Nagy szerepe volt ebben barátjának, a svájci származású Heinrich Meyernek, akivel 1786 novemberében Rómában ismerkedett meg. Első találkozásukon szerzett benyomásait Goethe így összegezte: „... kitűnő szépiarajzokat készít antik mellszobrokról, és igen jártas a művészettörténetben.”[2] Jóllehet Goethe egy másik művész, Wilhelm Tischbein útmutatása mellett „fedezte fel” Itáliát, Meyer véleményére mindig sokat adott. Hazatérése után a személyes érintkezés élénk levelezés váltotta fel, és később Goethe-nak sikerült rávennie barátját a weimari letelepedésre. Meyer 1791-től haláláig igazgatta a Goethe számára oly fontos weimari rajziskolát. Művészeti nézeteik terjesztésére 1798-ban *Propyläen* címen folyóiratot alapítottak. Olyan fontos Goethe-írárok jelentek itt meg, mint pl. *A Laokoónról* vagy *A gyűjtő és az övéi*. Goethe a lehető legközvetlenebb módon akarta meggyőzni kortársait a klasszicista eszmék helyességéről. 1799-ben úgy látta, hogy egy képzőművészeti pályázat a legmegfelelőbb erre a célra.

A felhívás közzétételét megelőzően Goethe és Meyer hosszasan értekeztek a művészi ábrázolásra alkalmas témákról. Goethere ösztönzően hatott levelezése Schillerrel, akivel ez idő tájt a kérdés irodalmi vonatkozásait vitatták meg. Meyerrel folytatott beszélgetései eredményét Goethe *A képzőművészet tárgyairól* című 1797-es kéziratában foglalta össze. „A képzőművészettől világos, tiszta, határozott ábrázolást várunk.” — írta Goethe, és ezzel megadta az 1799-es pályázat alap gondolatát is.[3]

A felhívást Meyer szövegezte, Goethe Jénában Schillerrel együtt átnézte és korrigálta. A kiírás szerint a témaválasztás szempontjából Homérosz költeményei a legmegfelelőbbek, melyek a tárgy alkalmasságán túl azzal az előnnyel is bírnak, hogy antik feldolgozásaikban a művész követendő mintákra lelhet. Az első verseny témájául az *Iliász* harmadik énekének utolsó sorait (III, 380–448) adták meg, ahol arról olvashatunk, hogy Venus a vágyakozó Paris elé vezeti, és szerelemre próbálja rábeszélni Helenát. A választott téma indoklásában az 1790-es évek *Iliász* illusztrációinak a jellegzetességei ismerhetők fel: a jelenet kevés szereplőt igényel, „önmagáért beszél”, és idealizált hősök tettei helyett általános, emberi vonások megragadására is alkalmas.[4]

A homéroszi téma ötlete minden bizonnyal Goethétől származott, és ezáltal annak a Caylus grófnak a nyomdokai-ba lépett, aki már 1757-ben azt javasolta a művészeknek, hogy Homérosz, illetve Vergilius írásaiból merítsenek ösztönzést.[5] Az 1760-as évektől igen nagy népszerűségnek örvendtek a homéroszi témák a művészetben, s ez nem kis mértékben a megélenkülő itáliai ásatásoknak és az egyre szaporodó archeológiai kiadványoknak köszönhető.[6] A Homérosz-kultusz jegyében újabb és újabb fordítási kísérletek születtek; Németországban Johann Heinrich Voss munkáit (*Odyssee*, 1781; *Ilias*, 1793) tartották a legtovább.

A weimari pályázat kiírásának évében Homérosz eposzai élénken foglalkoztatták Goethét, hiszen ekkor írta az *Iliász* és az *Odüsszeia* között egy harmadik, közbülső eposz létezésének feltételezésétől indítva az ún. *Achilleis-törédeket*. A következő év pedig egy másik, a pályázat témájához közelebb álló próbálkozást eredményezett, a *Faust* betéjtének szánt, ún. *Helena*-közjátékot.

Költői kísérletei mellett Goethe a Homérosz-illusztrációkkal is behatóan foglalkozott ekkoriban. Párizsban élő barátjától Wilhelm von Humboldtól 1799 májusában Primaticcio fontainebleau-i Odüsszeusz-ciklusa nyomán készített metszetek felől tudakozódott. Levélváltásukból értesülünk arról is, hogy Goethe szerette volna megnyerni Jacques Louis Davidot a berlini Laborde kiadónál Friedrich August Wolf gondozásában megjelenő Homérosz-kiadás illusztrálására.[7] Ez a kivitelezetlenül maradt terv minden bizonnyal befolyásolta a weimari pályázatok tematikáját, mivel Goethe egyik levelében felvetette a Homérosz-kutató Wolfnak a pályaművek felhasználhatóságának a lehetőségét.[8]

Minden valószínűség szerint Goethe és Meyer egyaránt ismerték Paris és Helena történetének modern feldolgozóit, hiszen a téma a Rómában alkotó művészek körében gyakorta előfordult. Gavin Hamilton 1782-1784 között készítette el Paris és Helena sorsát bemutató ciklusát a Villa Borghese számára.[9] David, római emlékeit felelevenítve, 1788-ban Párizsban festette le Paris és Helena szerelmét.[10] A témát Angelica Kauffmann is többször feldolgozta.[11] 1790-es festményének (1. kép) a komponálásakor a Farnese-gyűjtemény egyik hellenisztikus reliefsét vette mintául.[12] A művész első római tartózkodásakor többször megfordult a Farnese-gyűjteményben, ahol szorgalmasan másolta az antikvitás emlékeit. A szóban forgó reliefsre talán Winckelmann hívta fel a figyelmét, aki a művet a *Monumenti antichi inediti* (1767) nagyhatású kötetébe is felvette. Winckelmann válogatásába bekerült egy pompeji falkép is, mely szintén Paris, Helena és Venus jelenetét mutatja. A weimari pályázat témaválasztásának vizsgálatakor Winckelmann hatása sem hagyható figyelmen kívül.

A kitűzött téma 18. századi feldolgozásai közül a pályázat cupán a Flaxman körvonalarajzai nyomán készített rez-





1. Angelica Kauffmann: *Venus megróbálja rávenni Helenát, hogy szeresse Parist*, 1790. Szentpétervár, Ermitázs

metszetet (2. kép) említi.[13] A kiírást szövegező Meyer óva intett az angol művész kompozíciójának a követésétől. A kissé homályos megfogalmazás érthetőbbé válik, ha felidézzük Meyer néhány évvel későbbi, Flaxmanról írott sorait a 18. század művészetét bemutató tanulmányá-



2. John Flaxman után: *Venus Paris elé vezeti Helenát*. Rézmetszet

ból.[14] Elismerte az antik vázák beható ismeretét tükröző stílus eredetiségét, a körvonalrajzot mégis vázlatosnak, befejezetlennek, ezáltal magasabb igények kielégítésére alkalmatlannak találta.

A *Propyläen* felhívása a művészekre bízta a technika megválasztását. Goethe és Meyer festők és szobrászok jelentkezésére egyaránt számított. Várakozásukkal ellentétben mindössze kilencen nyújtottak be pályaművet, többségükben kezdők vagy dilettánsok.

A résztvevők közül Joseph Bergler (1753-1829), a passai udvari festő volt a legismertebb. A tiroli származású művész 1776-1786 között Itáliában élt. Először Milánóba ment, ahol Martin Knoller irányítása mellett antik és reneszánsz mesterművek másolásával gyarapította ismereteit. 1781-ben érkezett Rómába, itt pedig Anton von Maron vette pártfogásába. Ismeretségi köréhez a kibontakozó klasszicizmus jeles mesterei tartoztak: pl. Angelica Kauffmann, David és Canova. Bergler 1786-ban költözött Passaubába, éppen abban az évben, amikor Goethe felkereste az „örök várost”. Átmeneti nehézségek után, itáliai műveinek kelendősege hatására udvari festővé nevezték ki.

A weimari pályázat Bergler számára nosztalgikus itáliai éveit idézte, és úgy gondolta, hogy passai elszigeteltségéből jelenthet kiutat. 1799 augusztusában Goethehez írott





3. Joseph Bergler: *Venus, Helena és Paris*, 1799. Budapest, Szépművészeti Múzeum

levelében elismeréssel szölt a *Propyläen*ről, és lelkesen üdvözölte a kiírást. Mellékletként elküldte a megadott témához készített vázlatát, és kíváncsian várta Goethe véleményét: „Sollte dieser Versuch in Ihren Augen einer Bemerkung wert sein, so wird selbe für mich eine sehr belebende

Aufmunterung sein und Ihre gütige Erklärung soll mir gewiss zur bildenden Leiterin werden, dies umso mehr, da ich seit meiner Rückkehr aus Italien nach vollendeten akademischen Jahren fast nie Gelegenheit habe, mich mit Künstlern zu besprechen.”[15]



Nem ismerjük Goethe válaszát, de feltehetően kedvező lehetett, hiszen Bergler elküldte pályaművét.

A *Propyläen*ben megjelentetett bírálatok között, harmadik helyre sorolva, a szerző megnevezése nélkül egy olajfestményről esik szó, melynek leírása tökéletesen illik a Szépművészeti Múzeumban őrzött, nagyméretű Bergler-rajzra.[16] A végleges kompozíciót tükröző budapesti lap (3. kép) feltételezhetően az első gondolatot rögzítő vázlat és az olajváltozat között készült. Jelentőségét növeli, hogy az írásos dokumentumokon kívül csak ez a rajz őrizte meg Bergler invencióját.

Paris és Helena történetének illusztrálásával Bergler is gyakorta találkozhatott. Mestere, Martin Knoller, kinek műveit többször másolta, 1785–86-ban az innsbrucki Fugger-palota egyik termének a mennyezetét díszítette Paris ítéletének a megfestésével. Bergler bizonyára ismerte Gavin Hamilton sorozatát a Villa Borghese-ben, hiszen a skót művész munkája éppen római tartózkodásának az idejére esett. Bergler Rómában még nem próbálkozott a történet önálló feldolgozásával, viszont 1785-ben lemásolta Guido Reni Helena elrablását ábrázoló festményét (Párizs, Louvre).[17] A weimari pályázatra benyújtott műve Angelica Kauffmann alkotásaival mutatja a legtöbb rokon vonást. Kauffmann kompozíciói metszetek révén is igen széles körben ismertek voltak. Bergler rajza a W. W. Ryland által 1781-ben készített metszet[18] beható ismeretét sugallja. Hasonlók a viseletek, a lágy arctípusok, Paris kecses tartása, hívogató kézmozdulata. Kauffmann és Bergler kompozícióján egyaránt a Helena fátylát felemelő Venus került a középpontba. Mindkét művész a történet köznapí, emberi vonatkozásait akarta kiemelni, ezért hagyták el a jelenet szinte elmaradhatatlan szereplőjét, a Venust kísérő Cupidót.

A neves festőnek számító Bergler művét a bírálatot író Meyer csupán a harmadik helyre sorolta. Az egyszerűség, világosság hiányát róta fel a kompozíció hibájául. A színkezelést, a fény-árnyék alkalmazását dicsérő Meyer szerint a művész abban tévedett, hogy csak a „véletlenszerű” megragadására törekedett. A kritikusnak Paris alakja tetszett a

legjobban, csak a fríg sapka ábrázolásával volt elégedetlen. Meyer archeológiai ismereteit fitogtatva, a Villa Borghese egyik töredékére hivatkozott, mely a Hektór holttestéért könyörgő Priamost ábrázolja. Meyer szerint a fríg sapka lelógó végei ebben az esetben a szomorúság kifejezői. Tévedés tehát Bergler részéről ugyanígy ábrázolni Paris fejedőjét egy tragikusnak egyáltalán nem tekinthető jelenetben. Meyernek ez a mellékesnek tűnő megjegyzése sokat elárul a korabeli műértő elvárásairól. Meyert nem elégítette ki Bergler kompozíciója, melyen mindenekelőtt a dekoratív részletek — a dór oszlopcsarnok, a lábazatok — idézik az antikvitást. A művésztől is pontos archeológiai tudást, a hozzáférhető emlékek alapos ismeretét várta el. David 1788-as és Angelica Kauffmann 1790-es, említett festményei bizonyítják, hogy a legjelesebb művészek eleget tudtak tenni ennek a követelménynek.

Az 1799-es pályázat első díjat Ferdinand Hartmannnak ítelték oda, annak ellenére, hogy a művészre nyilvánvalóan hatott Flaxman megrótt kompozíciója. A szigorú klasszikus elveket mutató képpel ellentétben Bergler rajza még őrzi a mester késő barokk iskolázottságának nyomait. Bergler „pszeudo-klasszicizmusának”[19] jellemzői — az átlósan a mélybe tartó komponálásmód, a háttér leomló drapériái, a ruhák gazdag redővetése, a körvonalak mozgalmassága — mind hozzájárultak a negatív értékeléshez.

Lehet, hogy a kudarc vette el a kedvét, de az is elképzelhető, hogy az időhiány volt az oka annak, hogy Bergler nem vett többé részt a weimari pályázatokon. 1800-ban ugyanis Prágába hívták az újonnan alapított Akadémia élére.

A Goethe-féle pályázatok 1805-ig folytatódtak. A szervezők reményeivel ellentétben a versenyek nem eredményeztek kimagasló, klasszicista szellemiségű műveket. A kiírások legfőbb eredménye paradox módon abban állt, hogy a résztvevőkön keresztül Goethe személyes kapcsolatba került a romantikus festők generációjával, közöttük Philipp Otto Rungéval és Caspar David Friedrichel.

Gonda Zsuzsa

## JEGYZETEK

1 Walther Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. Schriften der Goethe-Gesellschaft 57. Band. Weimar 1958, 24–64.

2 Johann Wolfgang Goethe: Utazás Itáliában. In: Önéletrajzi írások. Budapest 1984, 152.

3 Johann Wolfgang Goethe: A képzőművészet tárgyairól. In: Irodalmi és művészeti írások. Budapest 1985, 341.

4 Dora Wiebenson: Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art. The Art Bulletin XLVI. 1964, 23–37.

5 Wolfgang Becker: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. München 1971, 44.

6 Wiebenson i. h.; Ingeborg Krueger: Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis 20. Jahrhundert. Phil. Diss., Tübingen 1971.

7 Gerhard Fimmel: Goethes Graphiksammlung. Die Franzosen. Leipzig 1980, 248, 252.

8 Richard Benz: Goethe und die Romantik. München 1940, 68.

9 Luciana Ferrara: La Stanza di Elena e Paride nella Galleria Borghese. Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte N. S. III. 1954, 242–256; David Irwin: Gavin Hamilton: Archeologist, Painter and Dealer. The Art Bulletin XLIV. 1962, 88–102.

10 Etienne Coche de La Ferté—Julien Guey: Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David: Les amours de Paris et d'Hélène. Revue archéologique XL. 1952, 129–161.

11 Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Zeichnungen von 1760–1810. Boerner Neue Lagerliste 70. Düsseldorf 1979, 58, 106–107. sz., 112. sz.

12 Nikolai Nikulin—Boris Asvarisch: German and Austrian Painting in the Hermitage. Leningrad 1986, 50, 197. sz.; Linda R. Eddy: An Antique Model for Kauffmann's Venus Persuading Helen to Love Paris. The Art Bulletin LVIII. 1976, 569–573.

13 A híres rajzok nyomán Tommaso Pirelli készítette a rézmetszeteket: John Flaxman: Umriss zu Homer című kötete először Rómában jelent meg 1793-ban. Krueger i. m. 47–60; John Flaxman. Mythologie und Industrie. Katalog. Hamburg 1979, 26–27.

14 Heinrich Meyer: Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. In: J. W. Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert. (Einl. Helmut Holtzhauser). Leipzig 1969, 179–180.

15 Scheidig i. m. 36.

16 Propyläen III/1. 1800, 139–141; Venus, Helena és Paris, ltsz.: 581, toll, ecset, barna tinta, fedőfém, 550×442 mm, j.: J.B:1799, prov.: Esterházy-gyűjtemény (Lugt 1965).

17 Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhaus Rudolphinum zu Prag. Prag 1889, 277, 7. sz.

18 Angelica Kauffmann i. m. 58, 112. sz.

19 Paul Ferdinand Schmidt: Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft VII. 1915, 372–383, 409–422.



DIE MÜTZE DES PARIS ODER DAS FIASKO JOSEPH BERGLERS  
BEI DER LÖSUNG VON GOETHE'S PREISSAUFGABE FÜR BILDENDE KÜNSTLER IM JAHRE 1799

Im Mai 1799 schrieben Goethe und sein Freund, der Maler und Kunstkritiker Heinrich Meyer in der von ihnen redigierten Zeitschrift *Propyläen* eine Preisaufgabe für bildende Künstler aus. Goethes Wunsch war es, durch den Wettbewerb die klassizistischen Ideale in möglichst weiten Kreisen populär zu machen. Vor der Veröffentlichung des Aufrufs berieten Goethe und Meyer ausführlich über die Themen, die künstlerischer Darstellung wert wären. Im Sinne der Ausschreibung können Künstler die meiste Inspiration den Gesängen Homers entnehmen, was über die Eignung des Gegenstandes hinausgehend auch den Vorteil hat, daß der Künstler in dessen antiken künstlerischen Darstellungen ein Vorbild finden kann, dem nachzueifern sich lohnt. Die Wahl Goethes und Meyers fiel schließlich auf die letzten Zeilen (III, 380–448) des dritten Gesanges der *Ilias*, wo zu lesen steht, daß Venus dem von Verlangen erfüllten Paris Helena zuführt und sie zur Liebe zu überreden versucht. Die Wahl des Homer'schen Themas war vermutlich ein Einfall Goethes, der sich zu jener Zeit nicht nur mit den Epen, sondern auch mit deren Illustrationen intensiv beschäftigte. Sicherlich kannten die „Weimarer Kunstfreunde“ die Darstellungen aus dem 18. Jh., die von diesem Thema inspiriert waren (z. B. die Werke von Jacques Louis David, Gavin Hamilton und Angelica Kauffmann). Meyer, der den Aufruf zur Teilnahme am Wettbewerb verfaßte, warnte die Teilnehmer lediglich vor einer Nacheiferung der Komposition Flaxmans.

Im Gegensatz zu den Erwartungen Goethes und Meyers reichten nur neun Künstler ihre Schöpfungen ein, überwiegend Anfänger oder Dilettanten. Der bekannteste von ihnen war der Passauer Hofmaler Joseph Bergler. Seinem im August 1799 an Goethe gerichteten Schreiben ist zu entnehmen, daß Bergler seine erste Skizze zu Papier brachte, nachdem er den Aufruf in den *Propyläen* gelesen hatte. In der Kritik der eingegangenen Werke

(*Propyläen* III/1, 139–141) ist aber bereits von einem Ölgemälde die Rede, dessen Beschreibung vollkommen auf die Zeichnung im Museum der Bildenden Künste paßt (Abb. 3). Das die endgültige Komposition zeigende Blatt in Budapest wurde vermutlich zeitlich zwischen der den ersten Gedanken festhaltenden Skizze und dem Ölgemälde angefertigt. Seine Bedeutung erhält Nachdruck durch den Umstand, daß außer schriftlichen Dokumenten nur diese Zeichnung die Invention Berglers festgehalten hat.

Sicherlich waren dem Künstler die früheren Darstellungen des Themas bekannt, denn während seiner in Italien verbrachten Jahre (1776–1786) war er mit ausgezeichneten Vertretern des Klassizismus in enge Beziehung getreten. Auf seiner Komposition fällt der Einfluß von Angelica Kauffmann am meisten ins Auge.

Berglers eingereichte Arbeit erhält bei der Bewertung nur den dritten Platz. Im Gegensatz zu den preisgekrönten Kompositionen zeigt Berglers Zeichnung noch seine Verwurzelung im Spätbarock. Bezüglich der Darstellung der Mütze des Paris fordert der Kritiker Rechenschaft über die archäologischen Kenntnisse des Künstlers.

Berglers „Pseudo-Klassizismus“ entsprach den Erwartungen nicht und das Ausbleiben des Erfolgs nahm auch die Lust: er beteiligte sich nicht weiter an den bis 1805 fortgesetzten Preisausschreiben.

Die Weimarer Wettbewerbe lösten die an sie geknüpften Hoffnungen nicht ein, und es entstanden keine herausragenden klassizistischen Schöpfungen. Paradoxe Weise bestand das wichtigste Ergebnis der Preisaufgaben darin, daß Goethe durch die Teilnehmer mit der Generation der romantischen Maler, unter ihnen mit Philip Otto Runge und Caspar David Friedrich in persönliche Beziehung trat.







## ENGLISH OBSERVATIONS ON THE PARK AT VERSAILLES

The Park at Versailles was created at a critical moment in both French and English political and social history.[1] France was celebrating the initial stages of an absolute monarchy, while England was undergoing a new phase in its relationship to its own monarchy, and had taken a direction that would increasingly limit royal power. To observers from both these countries Versailles would come to represent their own attitudes toward absolutism, and, in the case of the English, would cause the development of what might be defined as a response to Versailles, more suitable to their developing national temperament than was the original model.

In the beginning both French and English visitors saw Versailles as an overwhelming manifestation of authority and centralized power. But the English were more naive in their preliminary observations. The first English reaction was of an awed fascination for the unprecedented size, magnificence, and technological ingenuity of the artifices there. John Locke, in his 1677 diary (entries of June 23 and 24), presents the royal estate as a hydraulic wonder.[2] Locke's main concern is with the vast number of waterworks in this waterless area, which, he notes, "costs [the King] 3s every pint", and the means by which the water circulated, including such details as the diameter of the lead water pipes. By 1698 when Martin Lister wrote of his visit to Versailles, he was able to move beyond these pragmatic observations to come to some understanding of the implications of the design of the Park. He noted its vast scale, which he maintained was far greater than that of a normal park[3] and that "these gardens are a Country, laid out into Alleys, Walks, Groves of Trees, Canals and fountains". As a manifestation of the all-encompassing authority of an absolute monarch, the grounds were indeed a "country", but Lister's description also anticipates the inclusion of the landscaped park into the adjoining region (rather than into an abstract and endless infinity) by Joseph Addison and later by Sir William Chambers.

Fascination with the extent of Versailles may have contributed even as early as 1683 to the first English description of another vast palatial landscape—that of the garden of the Emperor of China—by Sir William Temple, in his essay "Of Heroic Virtue", [4] where he writes of "large and delicious gardens, many artificial rocks and hills, streams of rivers drawn into several canals... and the whole achieved with such admirable invention, cost, and workmanship, that nothing ancient or modern seems to come near it". Although admiration for "Chinese" landscape design that appears to be closely related to the French formal garden would continue to appear in English garden literature, the first direction that authors of English landscape literature would take was to promote the natural landscape of their own country. And here, to provide a model for the expression of nature, the authors appear to

turn directly to the French model. In 1700, less than two decades after Temple's essay, Timothy Nourse expanded an earlier description in his essay on the country house, which he appended to his *Campania Felix*. [5] Here he describes a garden consisting of three parterres, not unlike the general plan of Versailles. It includes a center platform with fountains and statues; a second with greenhouses and a grotto; and a third—all "bosage"—in which would be planted tufts of cypress trees in the form of a theater, fir trees "in some negligent order", and "little Banks of Hillocks, planted with all kinds of Flowers". The third region, or Wilderness, would be "Natural-Artificial [so that] all things be dispos'd with that cunning, as to deceive us into a belief of a real Wilderness or Thicket... and... without the Territory of [the] Garden, let there be planted Walks of Trees to adorn the Landskip... and thus at length the Prospect may terminate on Mountains, Woods, or such Views as the Situation will admit of". Nourse appears to have taken the general plan of Versailles as his model, to which he incorporates elements from Temple's description. But this is not an unquestioning endorsement of the French park, for in the main section of his book, Nourse criticizes it as overlooking "dead plains" in which the sight "is soon lost, receiving nothing in but little Variety". Nourse's description of his country house is both a response and a critique of the Versailles park. Nourse's grand plan is extended now, possibly adapting Lister's idea of the Versailles park as a "country", to embrace an animated English rural landscape, when he suggests opening "prospects" out into the countryside.

These ideas precede Joseph Addison's famous statement in his series of eleven papers, "On the Pleasures of the Imagination", published in the *Spectator* in 1712, that: "there is generally in Nature something more Grand and August, than what we meet with in the curiosities of Art. When, therefore, we see this imitated in any measure, it gives us nobler and more exalted kind of Pleasure than what we receive from the nicer and more accurate Productions of Arts". [6] He clearly turns to the formal European garden for a reproduction of Nature's grandeur, when he states that "on this account our English Gardens are not so entertaining to the Fancy as those in *France* and *Italy*, where we see a large extent of Ground covered over with an agreeable mixture of Garden and Forest, which represent every where an artificial rudeness, much more charming than that Neatness and Elegancy which we meet with in those of our own Country". Addison is describing a landscape style that is a response to, rather than an imitation of, the French formal garden, emphasizing extent and concealment of artifice, and with utilitarian objectives. He celebrates the bounty of his nation rather than the power of its monarch, in his famous passage: "But why may not a whole Estate be thrown into a kind of Garden by Fre-



quent Plantation, that may turn as much to the Profit, as the Pleasure of the Owner?" Like Temple before him, he suggests the Chinese garden as it was fancied in literary description as a model, commenting that the Chinese "chuse . . . to show a Genius in Works of this Nature, and therefore always conceal the Art by which they direct Themselves".

At this time the Versailles park appears to have been a model for several projects, that represent a first physical realization of a new, specifically English type of landscape park. In 1715, three years after Addison published his paper, Stephen Switzer's *Ichonographia, or the Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation*, which he expanded in 1718 under the title of *Ichonographia Rustica*, appeared.[7] Switzer was not opposed to the French formal garden, and, to illustrate the "propositions" of his second volume, he includes illustrations of many of the fountains at Versailles. There is no doubt that Switzer has taken the French royal park as a model in his design for a project for the grounds of a grand estate which he publishes in the third volume of the *Ichonographia* (Fig. 1). But his project is a Versailles transformed, probably the first visual realization of the ideal garden of Temple's, Nourse's and Addison's descriptions. It is a vast, monumental landscape designed for the English country estate owner—practical, splendid, grand, beautiful, and economical—with fields, ponds, orchards and roads all worked into an extensive scheme organized around a replica of the Versailles Canal.

English landscape designers continued to turn to Versailles for models of at least sections of their garden designs. In 1728 Batty Langley produced an "improved" Versailles Labyrinth in his *New Principles of Gardening* (Fig. 2). The last and finest of these schemes, and the furthest removed from earlier models, was Robert Castell's "reconstruction" of Pliny's Villa at Laurentium (Fig. 3) that he published, also in 1728, in his *Villas of the Ancients*. [8] In his text the author develops a history of garden design from the first accidentally placed plants and trees, to "Gardens laid out by Rule and Line" and "trimmed up" with visible art, to the "Chinese" manner of Temple and Addison, that closely imitates Nature in an "artful confusion" in which no appearance of skill is visible. All three types of garden are included by Castell in a design related to the tripartite system of the earlier artificial-natural park descriptions, in which now reconstructions showing a historical development replace the rational and timeless French design.

As English confidence in its unique and independent political and social system grew, the fashion for the modified "natural-artificial" park, with its association with the park at Versailles, was swept aside. Already in 1731 Alexander Pope endorsed a new, purely English garden design in his important "Of Taste: An Epistle to the Right Honorable Earl of Burlington". [9] Indeed the taste for the vast, grand park had never been widespread. Even as early as October 16, 1718, Lady Mary Wortley Montague wrote that Versailles appeared "more vast than beautiful", [10] and however much Nourse and Addison may have relied on Versailles as a model, they also criticized the original royal park. English removal from the influence of the great, trend-setting French park after 1731 coincided with the commencement of the great eighteenth-century European wars: the War of the Polish Election (1733–1738); the War of the Austrian Succession (1740–1748) which was closely related to the first English war with France in the Colonies (1744–1748); and the Seven Years' War (1754–1763) which

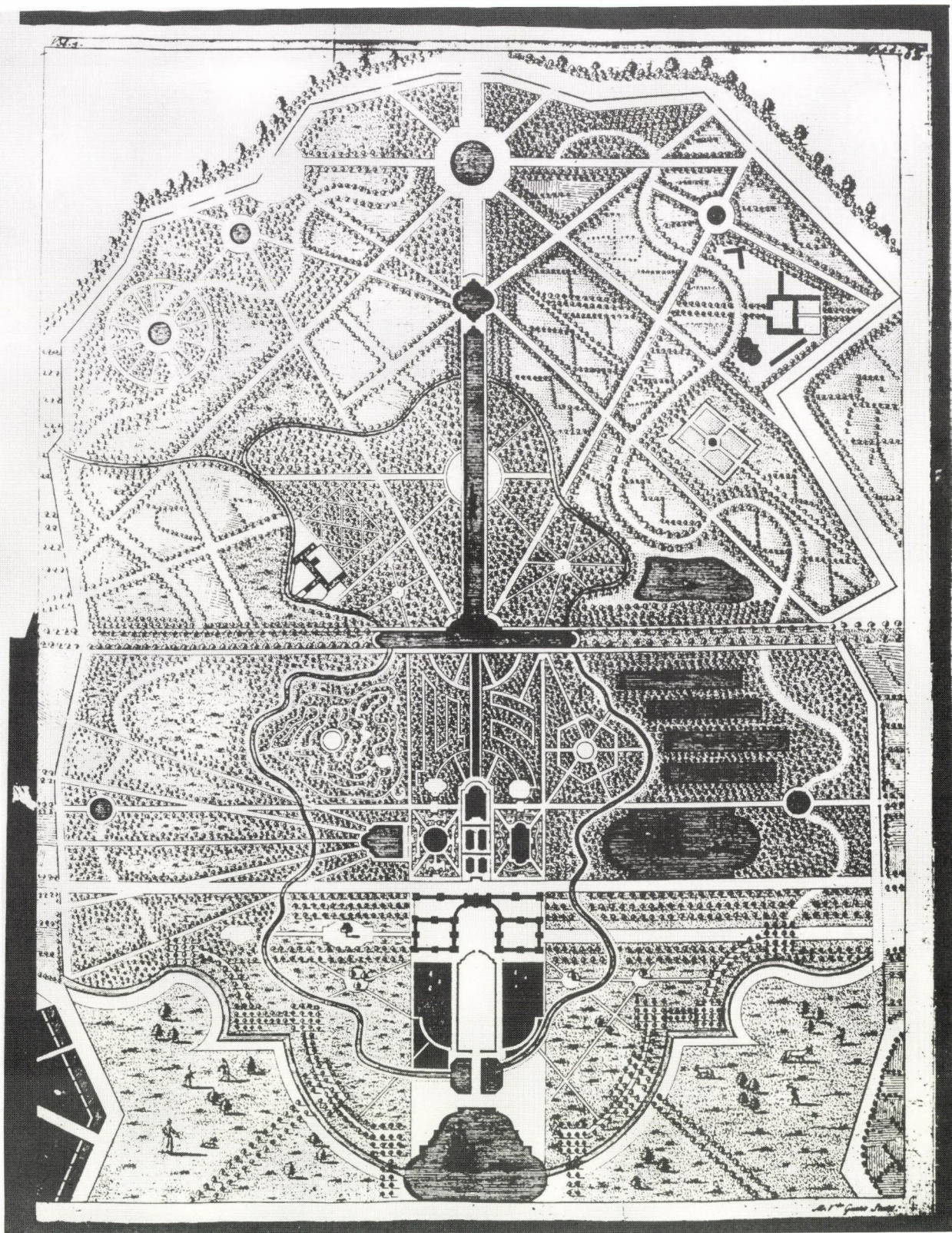
produced an even more bitter American colonial confrontation between these two countries. The period also marked the end of the dream of a reinvigorated France, and the beginning of the end of the *ancien régime*.

The English no longer turned to France for cultural authority, and, with rare exceptions, no more idealized parks based on the Versailles model would appear in English publications. English opinion on Versailles also shifted radically. By 1738 and the end of the first of these wars, John Breval, in his *Remarks on Several Parts of Europe*, [11] comments on a Versailles that had aged and was no longer novel. He notes that "decay is visible in most of the *Bosquets* [where] the Hedges and the Trees are becoming languid, and are even in some Places absolutely wither'd," and he writes that the site is placed on a "wretched piece of Ground", owing to Louis XIV's "unbounded Vanity" coupled with "very little Taste . . . disproportional to the vast Sums which this cost". One year later, in 1739, Horace Walpole would write to Richard West of a garden "littered with statues" and "avenues of water pots". "In short", he writes, "'tis a garden for a great child". [12] He leaves it to Thomas Gray who was travelling with him and liked the garden to describe it more fully. [13] In October 1741 Joseph Spence cites in his *Anecdotes* the even cruel observation of a visitor that "barring the amours that reign there, I never saw a thing so dull". [14]

I would suggest that, although Versailles now was popularly considered to be a symbol of decay and corruption, its positive characteristics, transposed to descriptions of the Chinese garden, which seems to have signified an ideal of international political harmony perhaps even as early as Temple, now provided an alternate model for English landscape design. In 1749 Spence (anonymously) published his translation of Attiret's description of the Chinese Emperor's garden in Peking, [15] and in 1757 Sir William Chambers, in his "Art of Laying out Gardens among the Chinese", published with his *Designs of Chinese Buildings*, [16] revived the natural-artificial garden type, describing characteristics similar to those of the French park, and even dividing it into three parts, as had Castell—but now as pleasing, horrid and enchanted. Chambers is indebted for these categories not only to Addison, but also to Edmund Burke, whose *Enquiry into the Origins of . . . the Sublime*, was published at the same time as Chambers' *Designs*. [17] Burke caused Chambers' essay on Chinese gardens to be published in the *Annual Register*, which he edited, in 1758. The fact that both men endorsed a comprehensive international outlook that included support for the French monarchy, and respect for political tradition, does suggest that Chambers consciously replaced the French with the Chinese model, and that the linking of the two garden designs with an implied political significance may have been recognized by at least members of Burke's and Chambers' circles.

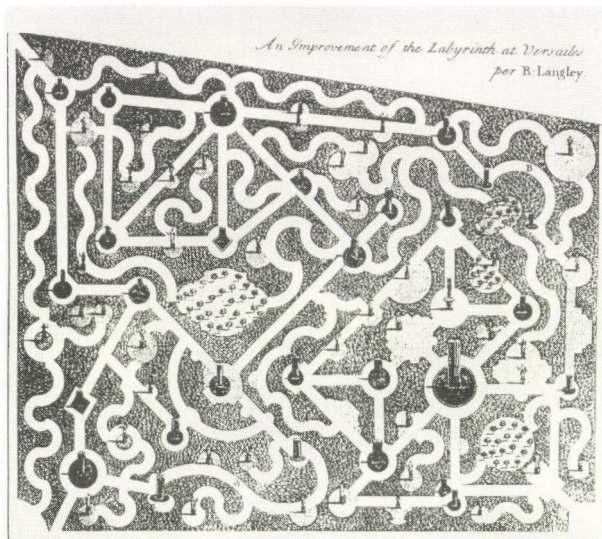
As prejudice against France grew and France's fortunes waned, Chinese enthusiasm became detached from any association it might have had with France. By 1762 Henry Home, Lord Kames, in his *Elements of Criticism*, [18] would describe the Versailles park as "a lasting monument of a taste the most vicious and depraved", while endorsing Chambers' Chinese garden. And negative opinion about Versailles, now widespread, was voiced by such visitors as Tobias Smollett who, in 1763, was totally out of sympathy with the royal park. [19] His main comment in his journal on his French travels is a criticism of the sand of the walks which produced an intolerable glare, and was used because





1. Design for the Grounds of a Large Estate. From Switzer, *Ichonographia* III., 1715



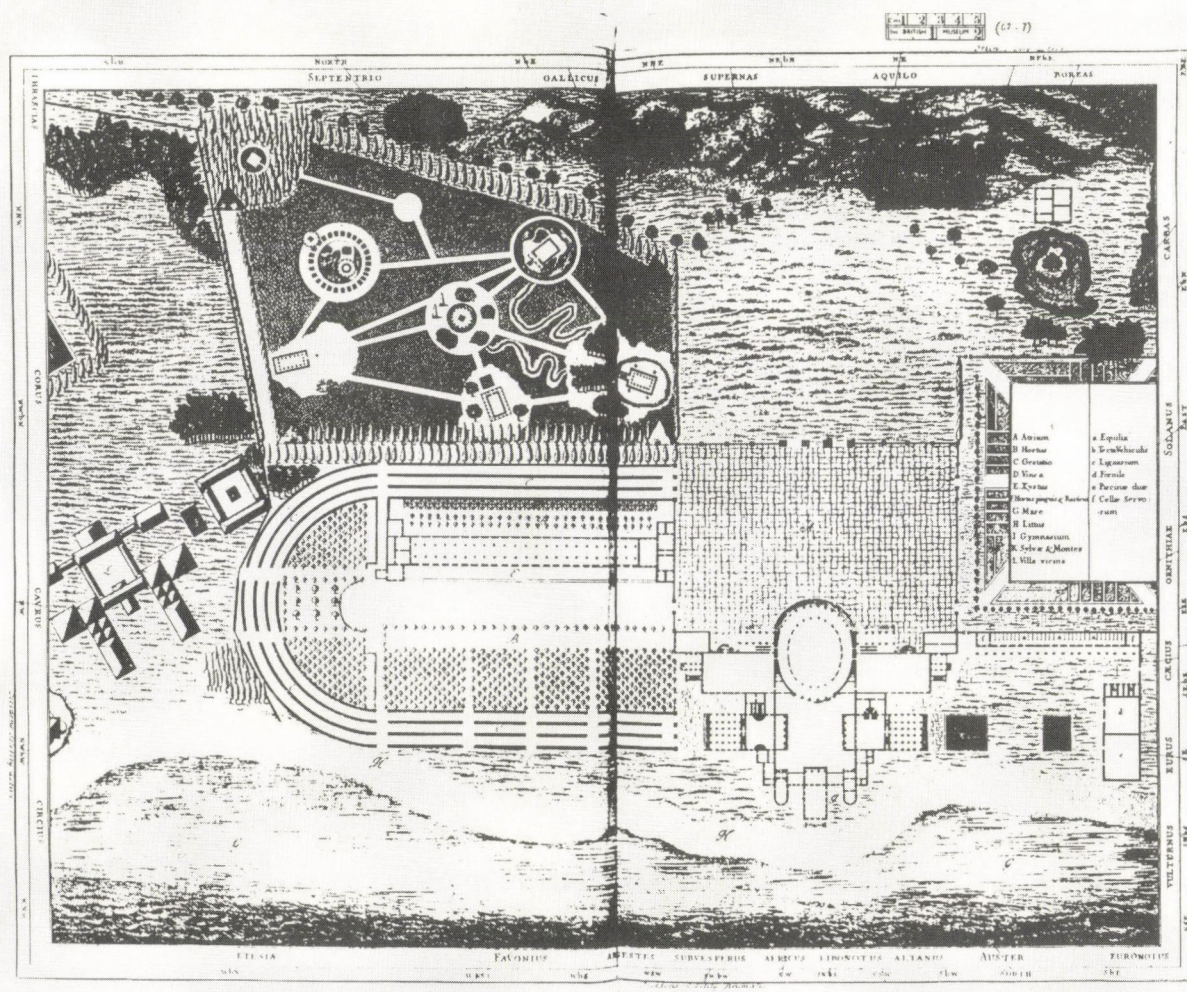


2. *An Improvement of the Labyrinth at Versailles. From Langley, New Principles of Gardening, 1728*

the French “are all for glare and glitter”. In 1765 the Reverend William Cole would mention those statues, ornaments, fountains, and shady avenues that still remained, but was offended by the “unsanitary conditions that obtained there”.<sup>[20]</sup> Indeed, Versailles was on the list of sights to be seen only for such members of an older generation as Boswell’s father, Lord Auchinlik, who in 1765 wrote his son instructing him to go there.<sup>[21]</sup>

In France, Louis-Sébastien Mercier, with political leanings close to those of the English, surpassed in antipathy—and in specificity of political implications—English descriptions of the Versailles Park. In his *L’an deux mille quatre cent quatre*, first published in French in 1770 (in Amsterdam), the final chapter was concerned with a description of Versailles in the year 2404. The palace and the park were shattered, crumbled—their ruins, according to Mercier, demonstrating that the weakness of those rulers who abuse their power would be manifested to following generations. For Mercier this monument to pride was fragile, impermanent.<sup>[22]</sup>

But sympathy with the French monarchy did not completely disappear. One final revival of the natural-artificial garden, now with specific implications of internationalism



3. *Reconstruction of Pliny's Villa at Laurentium. From Castell, The Villas of the Ancients, 1728*



and of the benefits of agriculture at a global level, was made in 1772 by Chambers in his *Dissertation on Oriental Gardening*, where he again proposed the “Chinese” system of gardening. In a letter explaining his book he writes: “I wish to decorate Kingdoms, even the World, and far from attending to the narrow views of selfish individuals, I would diffuse the comforts of cultivation to all mankind.”[23] The book includes a compilation of thinking on the relation between art and nature based more on French theory (Boullée) and on French garden practice (Carmentelle) than on English. Chambers’ description of the decoration of his extraordinary park moves far beyond that of the original French model, for it recognizes a variety of technical complexities that were unavailable to the first of the great parks, Versailles, and beyond realization even in Chambers’ time.

Chambers’ was the final, most removed and most fantastic manifestation of the French impact on English landscape design. Later eighteenth century English opinion, reflected by literary visitors to Versailles, was that of the detached foreigner, viewing a curiosity. Mrs. Thrale and Dr. Samuel Johnson, at Versailles in 1775, mention briefly such major points of interest as the Trianon, the fountains,

and the Menagerie, where Johnson, like Locke one century before him, was particularly taken with the animals.[24] Thomas Blaikie, who visited Versailles often in 1777 and 1778, would find the garden of much interest, but from the point of view of a professional gardener.[25] By then, according to Blaikie, “the gardens . . . is all in disorder as the old one which was done by the fameouse [sic] Lenotre is destroyed.” The statues were “displaced” and the fountains dry. Finally, in 1787, on the eve of the Revolution, Arthur Young would “ramble through the gardens . . . with absolute astonishment at the exaggerations of writers and travellers.”[26] He may have been put off by the state of dereliction—he reports the canal “not in such good repair as a farmer’s horsepond”. But his eyes were turned to the dawn of the nineteenth century, when the wondrous marvel of a vast expanse of land, totally controlled by the art of man, which had been the chief design purpose at Versailles, was being superseded by other, greater, scientific, technological and geographical achievements, more closely associated with a 19th century—English—point of view.

Dora Wiebenson

## NOTES

1 For a related interpretation of Versailles in a political and cultural context, see *A. S. Weiss: Miroirs de l’infini: le jardin à la française et la métaphysique au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1992. I am indebted to Roland Bonnel for recommending this source to me.

2 *John Locke: Locke’s Travels in France: 1675–1679*. Cambridge 1953 (ed. J. Lough), 151–154. For a detailed study of Locke’s recollections of Versailles, see *A. Friedman: What Locke saw at Versailles*. *Journal of Garden History* IX. 1989, 177–198.

3 *Martin Lister: A Journey to Paris in the Year 1698*. Urbana, Illinois 1967 (ed. R. P. Stearns), 206–210.

4 *Sir William Temple: Of Heroic Virtue*. In: *Five Miscellaneous Essays*. Ann Arbor, Michigan 1963 (ed. S. Monk) 111–112.

5 *Timothy Nourse: Campania Felix*. London 1700, Part ii: Of a Country House, 299, 316, 330–331.

6 *Joseph Addison: Spectator*, no. 414: 25 June 1712. The English translation of Dezallier d’Argenville’s *Théorie et pratique du jardinage*, first printed in French 1709, appeared in 1712. Although the landscape system is different from Addison’s, it also is concerned with a more natural and less ornamental park-garden.

7 *Stephen Switzer: Ichonographia*. London 1718, Vol. I, Preface, pp. xv–xvi (praise of French gardens); Chapt. ii, 43–44 (King’s interest in agriculture). There may be connections with France at this time. Between 1714 and 1724 the “French Kent”, Dufresny, developed a similar “artificial-natural” landscape style, and produced a new design in this style for the park at Versailles. Among other Englishmen. Lord Cobham, the owner of Stowe, may have visited Versailles at this time.

8 *Robert Castell: Villas of the Ancients*. London 1728, 46–49.

9 *Alexander Pope: Of Taste*. An Epistle to the Right Honorable Richard, Earl of Burlington. London 1732.

10 *Lady Mary Wortley Montague: Complete Letters of Lady Mary Wortley Montague*. Oxford 1956 (ed. R. Halsband), Vol I: 1708–1720, 438–440.

11 *John Breval: Remarks on Several Parts of Europe*. London 1738, Vol. II, 308–310.

12 *Horace Walpole: Letters of Horace Walpole*. Oxford 1903 (ed. P. Toynbee), Vol. I: 1732–1743, 29–31.

13 *Thomas Gray: Correspondence of Thomas Gray*. Oxford 1935 (ed. P. Toynbee and L. Whibley), Vol. I: 1734–1755, 106–109.

14 *Joseph Spence: Anecdotes, Observations and Characteristics of Books and Men*. Oxford 1966 (ed. J. M. Osborn), Vol. II, 499, and 650, n.: “The Fountains of the Antients, how reasonable, those at Versaille, &c. how unreasonable.”

15 *Jean Denis Attiret: A Particular Account of the Emperor of China’s Gardens near Pekin*. London 1752 (trans. Sir Harry Beaufort [pseud.])

16 *Sir William Chambers: Designs of Chinese Buildings*. London 1757; and see also *D. Wiebenson: The Picturesque Garden in France*. Princeton 1978, 41–42, for connections with France.

17 *Wiebenson: Picturesque Garden*, 42.

18 *Henry Home, Lord Kames: Elements of Criticism*. Edinburgh 1762, Vol. III, 310 (on Versailles), 316–320 (on Chinese gardens).

19 *Tobias Smollett: Travels through France and Italy*. New York 1979 (ed. E. Feldstein), 45–46.

20 *The Reverend William Cole: Journal of my Journey to Paris in the Year 1765*. New York 1931 (ed. F. G. Stokes), 235–239.

21 *James Boswell: Boswell on the Grand Tour: Italy, Corsica and France; 1765–1766*. New York 1955 (ed. F. Brady and F. A. Polle), 211.

22 *Louis-Sébastien Mercier: L’an deux mille quatre cent quatre*. Amsterdam 1770, with two French-language editions in 1771, followed by similar London editions in 1772, 1773, 1775, and 1785. An English-language edition was published in 1785.

23 Published in *J. Harris: Sir William Chambers*. London 1970, 190–193. See also. An Explanatory discourse by Tan Chetqua of Quang-chew-fu, Gent. (intro., R. Quaintance) Augustan Reprint Society, no. 191, 1978; *Wiebenson: Picturesque Garden*, 52–59; and contemporary criticism of the Chinese garden and comparison with the French formal garden in *Walpole: Essays on Modern Gardening*. Strawberry Hill 1771, 45–49.

24 *Samuel Johnson: The French Journals of Mrs. Thrale and Doctor Johnson*. Manchester 1932 (ed. M. Tyson and H. Guppy), 13–133.

25 *Thomas Blaikie: Diary of a Scotch Gardener*. New York 1932 (ed. F. Birrell), 136–137, 142–143.

26 *Arthur Young: Travels in France during the Years 1787, 1788 and 1789*. Cambridge 1929 (ed. C. Maxwell), 88–89.



## ANGOL MEGFIGYELÉSEK A VERSAILLES-I PARKRÓL

Az angolok véleménye a versailles-i parkról sokat változott a park létezésének első 150 évében. A szigetországi látogatók először tiszteletteljes elragadtatással említették, ám hamarosan előképnek használták — jöllehet változtatásokkal — saját elképzeléseik és terveik számára. A 18. század folyamán az angol ízlés elfordult Franciaország kulturális fennhatóságától: csak néhány ember, elsősorban Sir William Chambers képezett kivételt. Ő továbbra is

csodálta a francia kerttervezés pozitív vonásait, még ha ezeket egy képzeletbeli kínai előkép szűrőjén keresztül is látta. Chambers kertészeti érdeklődése megmaradt, sőt a versailles-i park megalomániás utánzásáig fokozódott, ami a maga nemében az első volt Angliában. De az angolok érdeklődése más irányt vett, és a francia forradalom előestéjén a parkot már a 19. századra jellemző tudományos objektivitással szemlélték.



## „KIVÁNNYÁKE, AKARJÁK E' HOGY A' KLENODIUMOKAT TARTÓ VASAS LÁDA FEL NYITTASSON...”\*

### ADALÉKOK A 18. SZÁZADI EFEMER MŰFAJOKHOZ

Minden reprezentatív, ünnepélyes esemény — szigorúan kötött koreográfiája mellett — megteremtette a maga tiszavirág-életű, ám a pillanatnyi szándékokat és érdekeket hatékonyan szolgáló eszközeit. Ezek tárgyi mivoltukban vagy ábrázolásaik tekintetében sokáig kívül estek a művészettörténet látószögén, esetleg annak a periferiáján helyezkedtek el, hálás anyagként engedve át ezt a területet a történeti események illusztrálásának.[1] A politikai propaganda talán már a legkorábbi időktől élt az alkalmi építmények nyújtotta látvány hatásával, a sokszorosító technikák feltalálása óta pedig kiaknázta a mozgékony, nagy terjesztési lehetőségeket biztosító műfajokat. Bizonyos korszakokban a töle látszólag igen távol eső divat területére is behatolt, és nem hagyta érintetlenül annak jelentéktelen részleteit, csupán kiegészítőjét, a legyezőket sem.

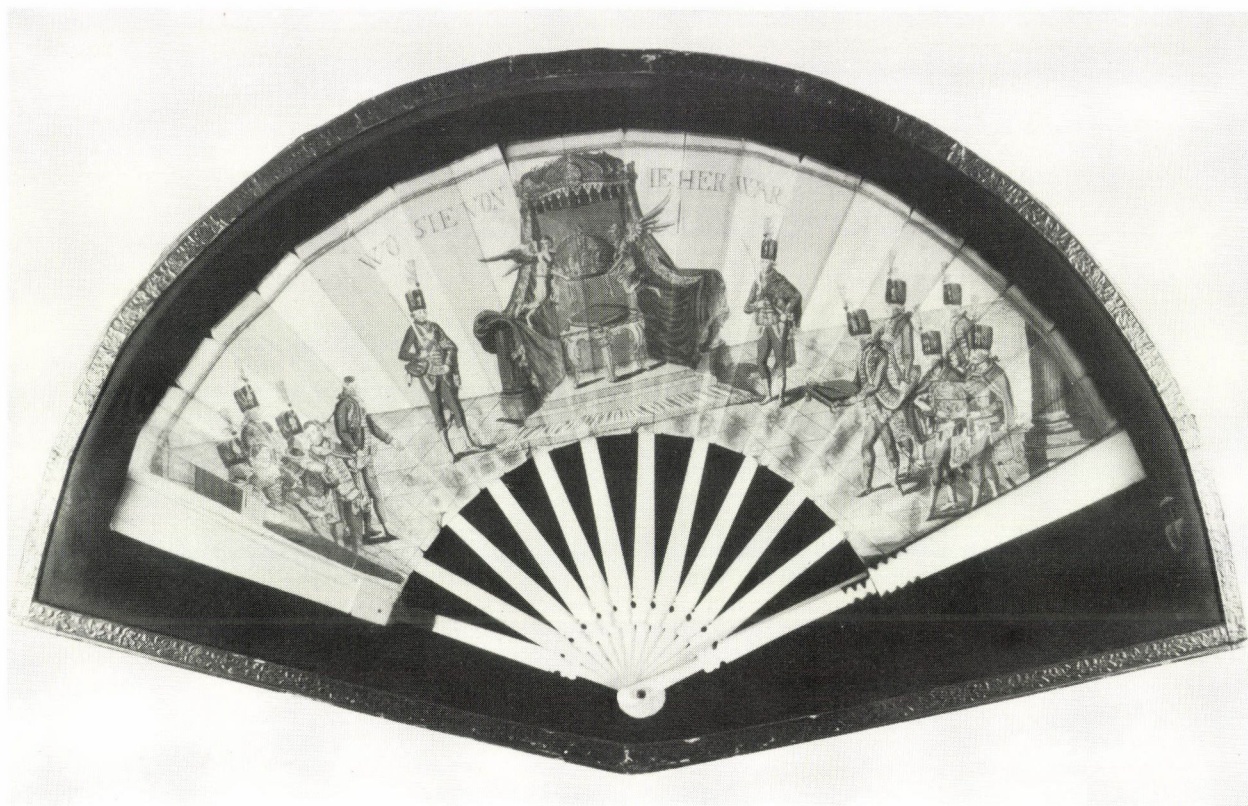
Az 1790-es esztendőnek az egész országot lázba hozó eseménye volt a Szent Korona hazahozatala. Hat esztendővel előtte, II. József császár rendelte el Bécsbe szállítását és az ottani kincstárban való elraktározását. A korona elvitelével és a koronaörség feloszlásával visszavonhatatlanul elmérgesedett a viszony uralkodó és országa között. A halálos ágyán modernizációs törekvéseiről lemondani kényszerült és rendeletei nagy részét visszavonó császár végső utasításai között szerepelt a korona visszajuttatása Magyarországra. A koronázási jelvények hazatérését a magyar önállóság csorbitatlan helyreállításaként értelmezték a kortársak, „...törvényeinket s nemesi szabadságunkat előbbi lábára vissza tette, és minden uralkodó fejedelmeknek tanúságot hagyott maga példája által, hogy jobb a nemes indulatu és szabatsághoz szokott nemzeteket szelídséggel s szeretettel igazgatni, ...” — írta Decsy Sámuel 1792-ben.[2] 1790. február 18-án indult a klenódiumokat vívó menet Bécsből, útvonálát, állomásait a magyar királyi helytartótanács határozta meg, és erről a vármegyéket köriratban értesítette. A korona diadalútját ünnepségek, alkalmi írárok és művek szegélyezték. „Az ekkor világra jött deák és magyar versek sokak voltak — a vak öröm mindeneket poétává formált.”[3] A terveknek megfelelően február 21-én érkezett Budára a menet. Óbudán „...az oda való Zsidóság pedig rendekben állott. Egy Nidermajer nevezetű Áts mesternek háza előtt, a hol el jött a Korona, győzdelmi kapu volt emelve, mellyen az Átsok tábori muzsikát tartottak.”[4] A budai várban helyezték el nagyszerű külsőségek és anekdotikus mozzanatok közepette a jelvényeket. Másnap és még a következő két napon „...ki volt téve a Korona, hármás őrizet alatt, dél előtti 9 órától fogva estvéli 6 óráig a K. Udvar templomában, a végre; hogy kiki tulajdon szemével láthassa ezen drága Kintset, ...”[5]

Nemcsak Budán, de az odáig vezető út állomásain, Kőpcsényben, Győrben és Esztergomban is kitétek szemlélésre a koronát. Ilyen „közönséges nézésre” kiállítva jelenik meg a korona a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében található két rézmetszetes legyezőn. Valószínűleg

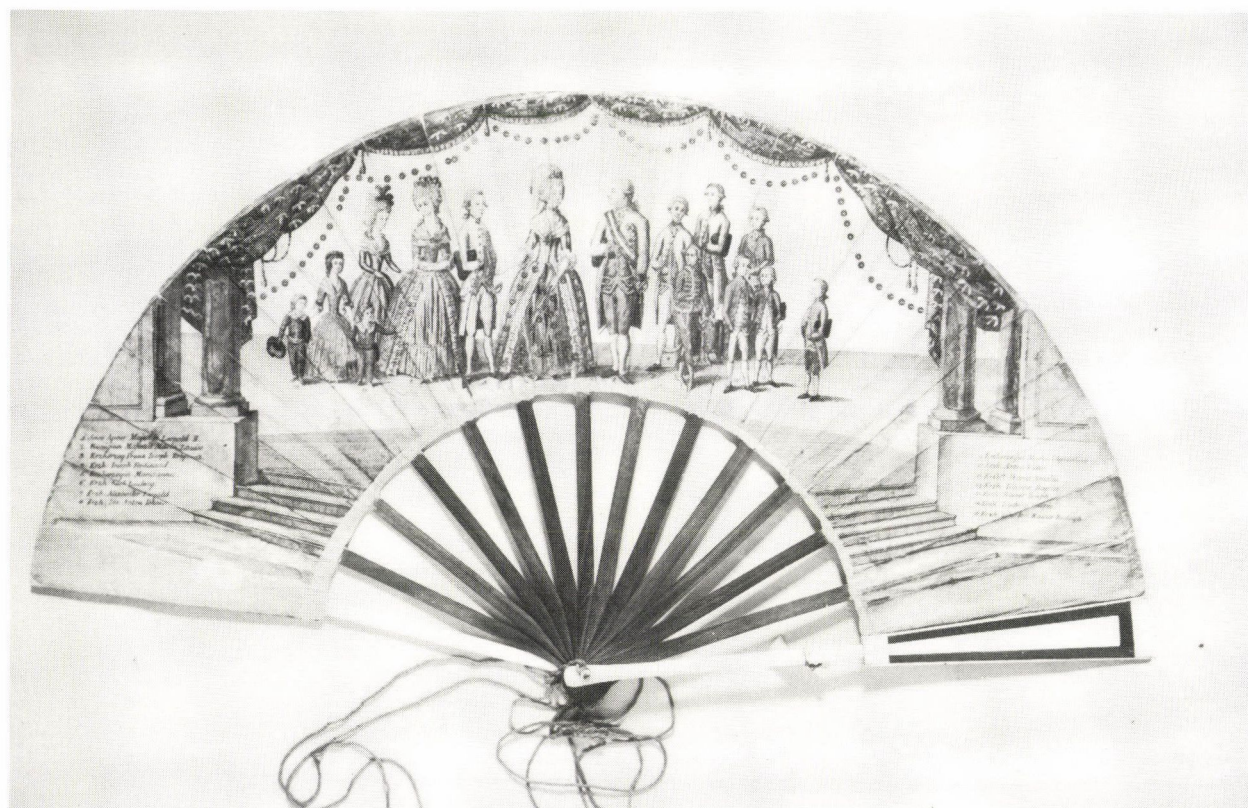
mindkettő bécsi díszműáru, amelyet élelmes helyi kereskedők bocsátottak áruba a nevezetes eseményre. A kisebbiken[6], a lap közepén lépcsős pódiumon, zöld terítővel borított asztal tetején, vörös párnán nyugszik az inkább csúcsos sapkát formázó ereklje. Fölötte apró baldachin, mellette négy koronaőr kivont kardját vállához támasztva áll. Kétoldalt ügyetlen festésű, klasszicizáló ornamensek között ovális pajzsban balról Magyarország címere, jobbról azonosítatlan családi címer fogja közre a jelenetet.[7] Bizonys részleteket, mint amilyen a lap keretelése, a baldachin, a pódium szegélye vagy maga a korona, flitterek gazdagítanak, ezek tették egykor ragyogóvá az egyébként szerény ábrázolást. A másikon[8] az egész lapot betöltő kompozíció négyzethálós padlózatú, tágas termet mutat, amelynek közepén félrevont bíbor baldachin alatt két lebegő angyal tartja a koronát egy piros bársonypárnás, dúsan faragott zsámoly fölött. A baldachin függönyszárnya kanelurás oszloptörödre csavarodik, oldalt egy-egy piros uniformist viselő huszár vigyáz. A lap szélein magyar ruhás férfiak — azaz a bal oldaliak között felöltik egy ifjú hölgy is — sereglének. A jobb oldali csoport egyik tagja a vánkosen nyugvó jogart nyújtja előre, ketten a klenódiumok ládáját viszik. Fönt, a baldachin mellett felirat: WO SIE VON / IE HER WAR.

Alig kilenc hónappal később, 1790. november 15-én megkoronázták Pozsonyban az új királyt, II. Lipótot. Az ekkortájt készült, és a császári családot népszerűsítő legyezőn[9] színpadszerűen kialakított térben, felvilágosult uralkodóként és példás családapaként jelenik meg Lipót. Oszlopokkal határolt és fölfont, aranymintás bíbor függönnyel keretelt pódium közepén áll hitvesével és gyermekeivel, uralkodói jelvények nélkül. A lap túloldalán, a letakart asztalra helyezett magyar korona, országalmá, jogar és kard valamint a koronaőrök képe vonatkoztatja adott időpontra e legyező forgalmazását. A koronázás olyan volt, mellynél fényesebbet ritkán ért meg a nemzet. A ceremónia után, a várba visszavezető úton, „...a Gr. Pálffy Károly kertje kapuja s a zsinagógák között egy győzdelmi kaput állítottak fel a Zsidók, melly alatt lett az egész pompás Seregnek által menetele. Egész egy Zsidó Templomot ábrázolt említett alkotványok a Zsidóknak. Négy Proféták szemléltettek rajta kifestve. Alól, arannyal s ezüsttel ki varrott zsidó írásos zöld s veres bársony szőnyegek ékesítették a bolthajtásnak két oldalait. Fellyül az alkotványon, sok zsidó Papok állottak, tíz parancsolatot tartván nagyobb részént a kezekben, 6 aranyos baldagin alatt: ezeken kívül 32 Deákok, mind egyforma ruhában, s feles számú hegedűsök, kik is egy Schlesinger nevezetű híres zsidó énekestől készítettett éneket zengedeztek ...”[10] A nap látnivalóinak méltó tetőpontja volt „... a Tanács Háznál felemeltett győzdelmi kapu, nem különben az egész város, és a Koronázás napja estvéjén a Herceg Grasalkovits Palotája is egészen meg-világosítva valának.”[11] Ám ezt a ragyogást



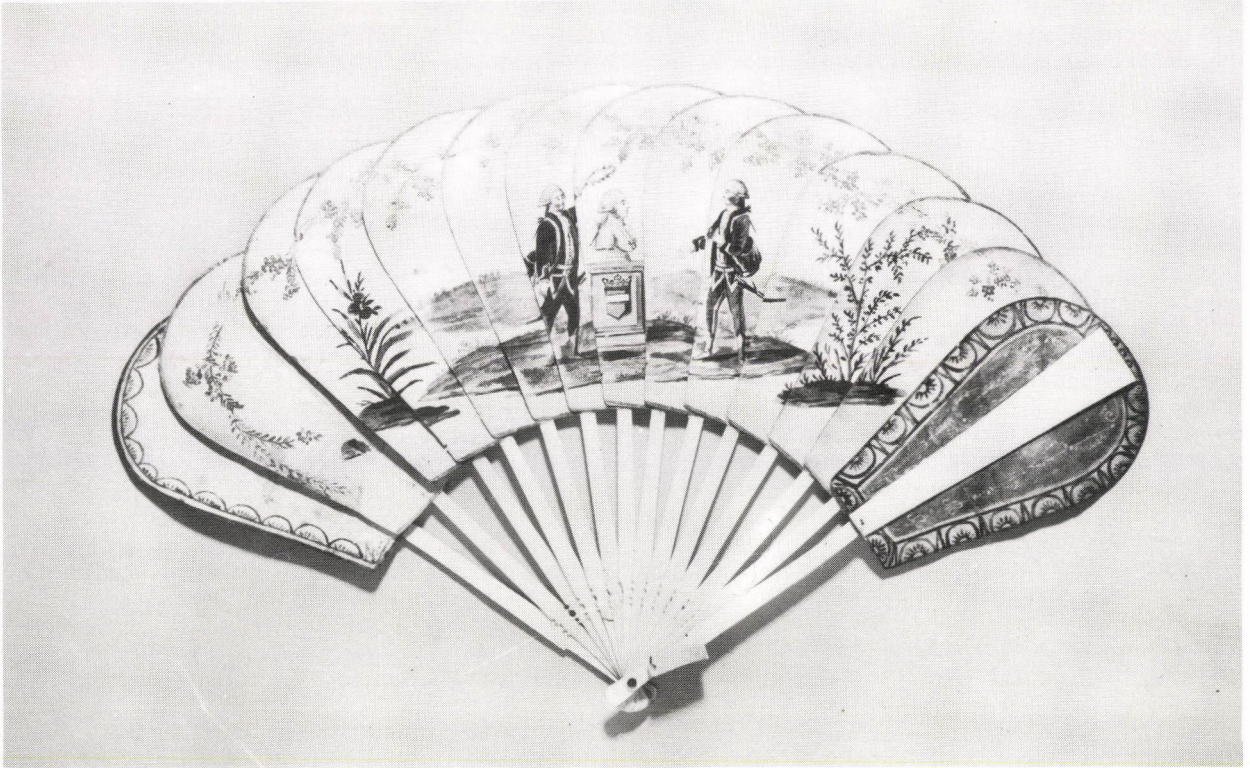


1. Legyező a Szent Korona hazahozatalára. Bécs (?), 1790. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

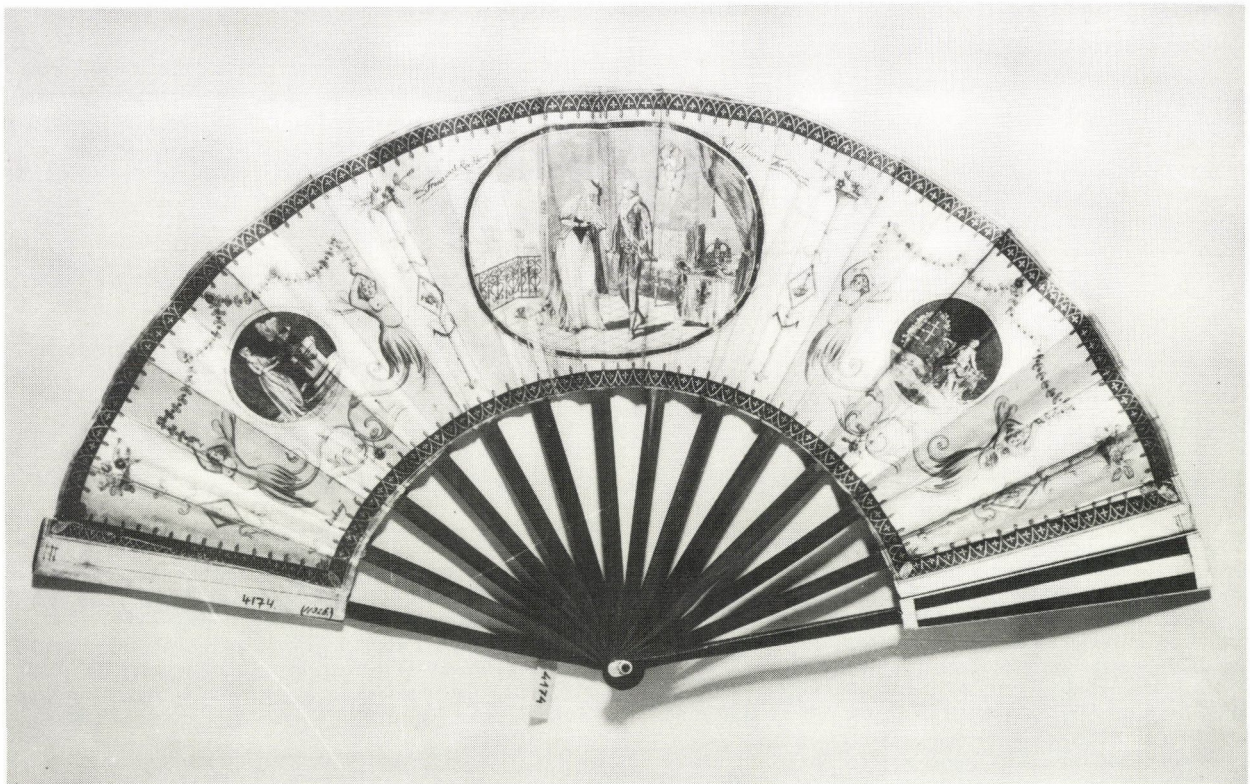


2. Legyező II. Lipót és családja képével. G. Adamschek (?), Bécs, 1790. Budapest, Iparművészeti Múzeum





3. Legyező II. Lipót koronázására. Pozsony (?), 1790. Budapest, Iparművészeti Múzeum



4. Legyező I. Ferenc koronázására. Buckazy, Bécs, 1792. Budapest, Iparművészeti Múzeum



is elhomályosította a tűzijáték „...a Primás kertjében, melynek szemlélésére az Udvar is meg jelent. A kastély ablakaiból bótátottak kötélén egy fa galambot az állásokhoz, s az eszközlötte a könnyen tüzet kapó szerekből készült ábrázolásoknak meg gyúlását, melyek valóban igen kellemesek voltak. ... A Tűzmvés Stuver ezer aranyat kapott a primástól.”[12]

Ugyancsak a koronázásra és gyaníthatóan pozsonyi műhelyben készült az a különleges, széles, karéjos lapokból összefűzött legyező, amely két irányba is szétártható és ily módon négy különböző képet mutat.[13] Ha jobbra nyitják, jelzésszerű tájban, Habsburg-címeres talapzaton emelkedő férfibüszttől babérággal koszorúzó két huszárt látni elsőként. A hátoldalán magyar ruhás ifjú pár járul egy folyondárral befutott emlékoszlophoz, amelynek tetején a magyar koronával ékesített ovális pajzsban LII [Leopold II] betűk olvashatók. Ha bal felé nyitják, a szobortalapzatra helyezett koronás magyar címet strázsáló két huszár bukkan elő, e képek a hátoldalán viszont a hölgyének virágcsokrot nyújtó fiatalember galáns jelenete látható. A lila színű zárólapokat tojásléc-sor kereteli.

A múlt és kérelhetetlen idővel szemben — amely oly hamar feledésre ítéli akár a legpompásabb ünnepség szinte minden díszletét — a költő szavaiban, a legyező szoborképmásához hasonlatosan, a vágyott örökkévalóság kapott formát:

Oh! ha Napjainkból ő neki adhatnánk  
s értünk folyó éltét hosszabba tölthetnánk  
Alig lenne híre Décius'Nevének  
Olly sok követői itt néki lennének.  
Vagy ha minden kérés melly fel-megy szívünkől  
Fejére áldással térne meg az égből,  
S Egy egy pertentéssel nyujthatná Napjait,  
Tán élve tapodná a Világ Hantjait. —  
Ditső élte válna véghetetleniséggé  
S Igy venné el bérét LEOPOLD eléggé.[14]

Ám Lipót két esztendő múltán meghalt. Utódát, I. Ferencet — elsőként — Budán, az egykori ferences templomban koronázták meg. 1792. június 2-án érkezett a király és kísérete a városba. „Ő Buda szélén ... a Zsidóság készítetett t.i. egygolytén hármass nyílásu nagy győzedelmi kaput, melynek két száz lépés volt a hossza. Ezen alkot-

mány mellett állottak a Zsidó Gyermekek hosszú sorban; a Vének pedig, fekete ruhában 8 baldaginom alatt tartották Mózes tíz parancsolatját s azzal köszöntötték a kapun általmenő Felségeket.” Nem ez volt az egyetlen építmény amely a menetet fogadta. „A Vár főbb úttzáját egészen által fogta az a győzedelmi kapu, melyet Buda Városa készítetett. Ezen kapunak felső része meg volt rakva Musikusokkal, kik szépen musikáltak, a míg által ment a kapu alatt a pompás sor.”[15] A pozsonyi koronázásoknál valamelyest szerényebb, szemkápráztató látványosságokkal kevésbé szolgáló ünnepségeket a Budán tartózkodó Kazinczy Ferenc is leírta visszaemlékezéseiben. Éles szemével a pompás esemény fonákját is meglátta, s így jegyezte le a kardvágáshoz induló királyt: „... lóra ült a koronával s a rongyos palástban, céklaszín strimflivel, mely feljebb ére térdnél, s sárga régi papucsban.”[16] A királynét négy nappal később koronázták, és ez alkalommal csakúgy mint a királykoronázáskor, a diadalkapu, a két város — Buda és Pest —, valamint a „repülőhíd” kivilágított és „tüzi mesterség” is volt. E napokon zajló vígasságokon viselhették a magyar ruhás királyi pár képével festett legyezőt, amely Bécsben készült.[17] Festőjének nevéen — Buckazy — kívül további adat nem ismeretes. A három medailonnal tagolt lapon, írásszalagban olvasható felirat segít azonosítani a szereplőket: *Franciscus I Rex Hung: | et Maria Theresia*. A középső, nagyobb medalionban, félrevont függönyszárny mögött, erkélyre nyíló szobabelsőben látható a felséges pár. Mindketten az erkélyen túli, távolban felsejlő budai várpalota felé tekintenek, Ferenc mögött egy asztalon hever a magyar korona és a jogar. Virágfüzerek és groteszk ornamentika között a bal oldali medailon mezítlábas, áldozati oltárhoz járuló nőalakja és a jobb oldali, virágokkal övezett magyar címer mellett ülő és horgonyra támaszkodó allegorikus nőalak jeleníti meg király és nemzet jövőendő kapcsolatát: Béke (?) és Remény kíséri az ország új uralkodóját.

Történetábrázolás és politikai agitáció egymásba simuló témaköre a 18. század második felére, az efemer műfajok között megtalálta az egyik szó szerint kézenfekvő kifejezési formáját a legyező-képekben, és ennek néhány, szerencsés véletlen — és nem utolsó sorban Ernst Lajos magyar történeti emlékeket gyűjtő szenvedélye — folytán fennmaradt darabját nem csak kuriózumként, hanem az iparművészet történetét árnyaló példaként is szemlélhetjük.

Maros Donka

## JEGYZETEK

\* *Decsy Sámuel*: A magyar Szent Koronának és ahoz tartozó tárgyaknak Historiája. Bétsben 1792, 520.

1 A korszakhoz és a témához: Művészet Magyarországon 1780-1830. Kiállítás a MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria rendezésében. A katalógust szerk. *Szabolcsi Hedvig és Galavics Géza*. Budapest 1980.

2 *Decsy Sámuel*: A magyar Szent Koronának és ahoz tartozó tárgyaknak Historiája. Bétsben 1792, 249-250; *Benda Kálmán—Fügedi Erik*: A magyar korona regénye Budapest 1979, 175-177.

3 A korona kilenc évszázada : Történelmi források a magyar koronáról. Vál., szerk. *Katona Tamás*, bev. *Györffy György*. Budapest 1979, 267-271.

4 Hadi és más nevezetes történetek. Második szakasz. Bétsben 1790, 318.

5 I. m. 336.

6 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1961.1323. Tizennyolc darab áttört, színesen festett és aranyozott csontküllőn rézmetszetes és akvarellal festett selyemlap. A küllőket piros ékköves fémszegecs fogja össze. Leragasztott legyeződobozban; hátlapja és mindkét szegélye hiányzik, jobb záróküllője törött. H. kb. 26 cm, sz. 48-49 cm. Áttét a Parlamenti Múzeumból, korábban Ernst Lajos gyűjteményében. Kiállítva: Magyar Iparművészet emlékei. Szerk. *Csányi Károly*. Ernst-Múzeum 6. Budapest 1926, 167. sz.; Ernst Lajos magyar történeti gyűjteménye. Jegyzékbe vették és leírták *Varjú Elemér* és *Höllrigl József*. Budapest 1932, 87. 45. sz.

7 Címer: ezüst mezőben lebegő, könyökben behajlított zöld ruhás jobb kar kardot tart. *Varjú—Höllrigl* i. m. tévesen Bosznia címereként említi.

8 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. nélkül. Tizenhárom csontküllőn rézmetszetes és akvarellal festett papírlap. A küllőket csontalátétes fémszegecs fogja össze. Leragasztott legye-



zödobozban. Javított, a záróküllőket sárgaréz lemezzel erősítették meg. H. kb. 27 cm, sz. 50-52 cm. Beszerzése ismeretlen, korábban Ernst Lajos gyűjteményében. Kiállítva: *Csányi* i. m. 483a sz.; *Varjú—Höllrigl* i. m. 86, 33. sz.; Magyar viselettörténeti kiállítás. Összeáll. *Höllrigl József*. Budapest 1938, 237. sz. Hasonló példány: Múbarátok körének legyező-kiállítása. Budapest 1891, 23, 59. sz.

9 Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 4175. Közölve: A klasszicizmustól a biedermeierig. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Szerk. *Péter Márta—Szilágyi András*. Budapest 1990, 1.88. sz.

10 Hadi és más nevezetes történetek. Harmadik szakasz. Bétsben 1790, 660-662.

11 A mostan kegyelmesen uralkodó római császár és apostoli magyar király, Második Leopold ő felségének 1790-dik esztendőben Szent András Havának 15-dik napján Posonyban tartott szerentsés meg-koronáztatásának rövid le-írása. Posony [1790], 31.

12 Hadi és más nevezetes történetek i. m. 670.

13 Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 59.886. Tizennégy darab csontküllőn akvarellal festett papírlap. A küllőket a lap tövéénél újabb selyemszalag, alul vörösréz szegecs fogja össze. Restaurálta Fabró József, 1961. A záróküllők alsó szakasza celluloiddal kiegészített. H. 28 cm Sz. 46,5 cm. Ernst Lajos ajándéka, 1898. Publikálatlan.

14 Vers hongrois et français pour la fête du Couronnement de Leopold II. / Magyar és frantzia versek mellyek II. Leopold örökös királyunk meg-koronáztatásának Innepére készítettettek *Pézteli József* Komáromi Prédikátor által. Komáromban 1790.

15 Magyar Hirmondó. Első szakasz. Bétsben 1792, 816-817.

16 *Kazinczy Ferenc*: Az én életem. Összegyűjt., szerk. *Szilágyi Ferenc*. Budapest 1987, 152.

17 Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 4174. Tizennégy darab faküllőn akvarellal festett papírlap. A küllőket csontalátétes vasszegecs fogja össze. Restaurálta Karácsonyiné, 1961. Vásonra montírozva. Flitterek hiányoznak. H. 27,5 cm Sz. 53 cm. Ernst Lajos ajándéka, 1898. Kiállítva: *Höllrigl* i. m. 248. sz.

## NOTES ON EPHEMERA OF 18TH CENTURY

There are objects of little importance which for a long time not belonged to the field of study of art history, the ephemeras. A special part of them, a series of 18th century fans were dedicated to historical events, in direct relations to political ideas.

In the collection of the Hungarian National Museum two folding fans celebrate the most important event of 1790 for the Hungarian nobility: the Hungarian Holy Crown got back from Vienna. In the collection of the Museum of Applied Arts there are

two fans with the scenes concerning the coronation of Leopold II as King of Hungary in Pozsony (Bratislava). One of them is engraved and depicts the Emperor and Empress surrounded by their children. The other one is painted and the simplicity of the decoration suggests that it may be of Bratislava manufacture. The fan that is painted by Buckazy in Vienna, commemorates the coronation of Francis I as King of Hungary of 1792, in Buda.







## „KIMÉRVE A MEGMÉRHETLEN IDŐT...”[1]

### KLASSZICISTA ÓRÁK — ANTIK EREDETŰ MOTÍVUMOK

A következő gondolatok egy olyan munkát szeretnének bevezetni, amely még sok éves adatgyűjtés és részletes feldolgozás előtt áll; az eddig meglévő anyag azonban teljesség híján is érdekes problémákat vet fel, nemcsak a kultúrtörténet, hanem a művészettörténet számára is. A művészettörténeten belül méltatlanul, de kissé háttérbe szorul az iparművészetek története, azon belül pedig az óraházak díszítésének kutatása legfeljebb egy részterület részterületének számít. Az órák szakirodalma elsődlegesen a szerkezetre koncentrál; nem volna azonban szabad elhanyagolni a művészeti, sőt, ikonográfiai szempontokat sem, e téren ugyanis az órák műfaja speciális és egyedi jellegzettségeivel tovább gazdagíthatja az egyes korok művészet-történetét.

A feldolgozások persze nem kizárólag technikai szempontúak; az óráról mint szimbólumhordozóról és egyszersmind a képzőművészetben szívesen szerepeltetett szimbólumról 1954-ben jelent meg Chapuis munkája;[2] napjaink egyik legjelentősebb óraspecialistájának, Klaus Maurice-nak 1967-ben írott disszertációja pedig rendkívül sok szempontú, gazdag irodalmi anyagot felvonultató ikonológiai elemzés.[3] A legtöbb, órákról írott cikk azonban az „érdekeség” oldaláról közelíti meg a műfajt, és elsősorban a régiségek gyűjtőihez szól; az egyik legérdekesebb óratípusról, a klasszicista *pendule à sujet*-ről is egymás után jelennek meg a cikkek, anélkül, hogy a szerzők az óraházak ábrázolásait egy nagyobb, kultúrhisztóriai, vagy esetleg művészettörténeti összefüggésben próbálnák meg elhelyezni.[4]

Az óra abban tér el a legtöbb használati tárgytól, hogy nem eszköz, hanem gépezet, igaz, domesztikált változatban; semmilyen más mechanikai szerkezet nem lett ilyen fontos része és egyúttal meghatározója az életnek. Az ember megtanulta műttel a természetet, hossza, súlya és űrmértékre, feltalálta a lépésmérőt és a távcsövet, sorra hódította a dimenziókat, de az idővel nem bírt. Csak annyiban hajthatta uralma alá, hogy egyre nagyobb precízióval volt képes mérni és követni. Ha a perpetuum mobilét nem is sikerült feltalálni, de a meghatározott ideig járó órát és a mozgó, zenélő automatát igen. A katedrálisok hatalmas óraépítményeit felfoghatjuk a 14–15. századi ember és a világmindenség kapcsolatának szimbólumaként is: mérték az órák múlását, a bolygók mozgását és mindazt, ami a kor embere számára a teremtett világból mérhető és érthető volt; ugyanakkor az óraszerkezet és a látványos, „önállóan mozgó” automata azt hirdette, az ember maga is képes arra, hogy teremtsen.

Az iparművészet fogalmába elvileg művészi igényesség-gel kivitelezett használati tárgyak tartoznak. Ezzel szemben nemcsak az iparművészet történetének remekművei, hanem egész tárgytípusok is „csak” esztétikai célra készülnek, akár a reprezentációt szolgálják, mint pl. a reneszánsz dízszerlegek, akár emléktárgyak, mint a biedermeier ivókú-

ra-poharak. Az ilyen darabok esetében a funkció csupán ürügy; megtörténhet, hogy a tárgy valamilyen technikai oknál fogva eleve nem is lenne képes betölteni eredeti rendeltetését.

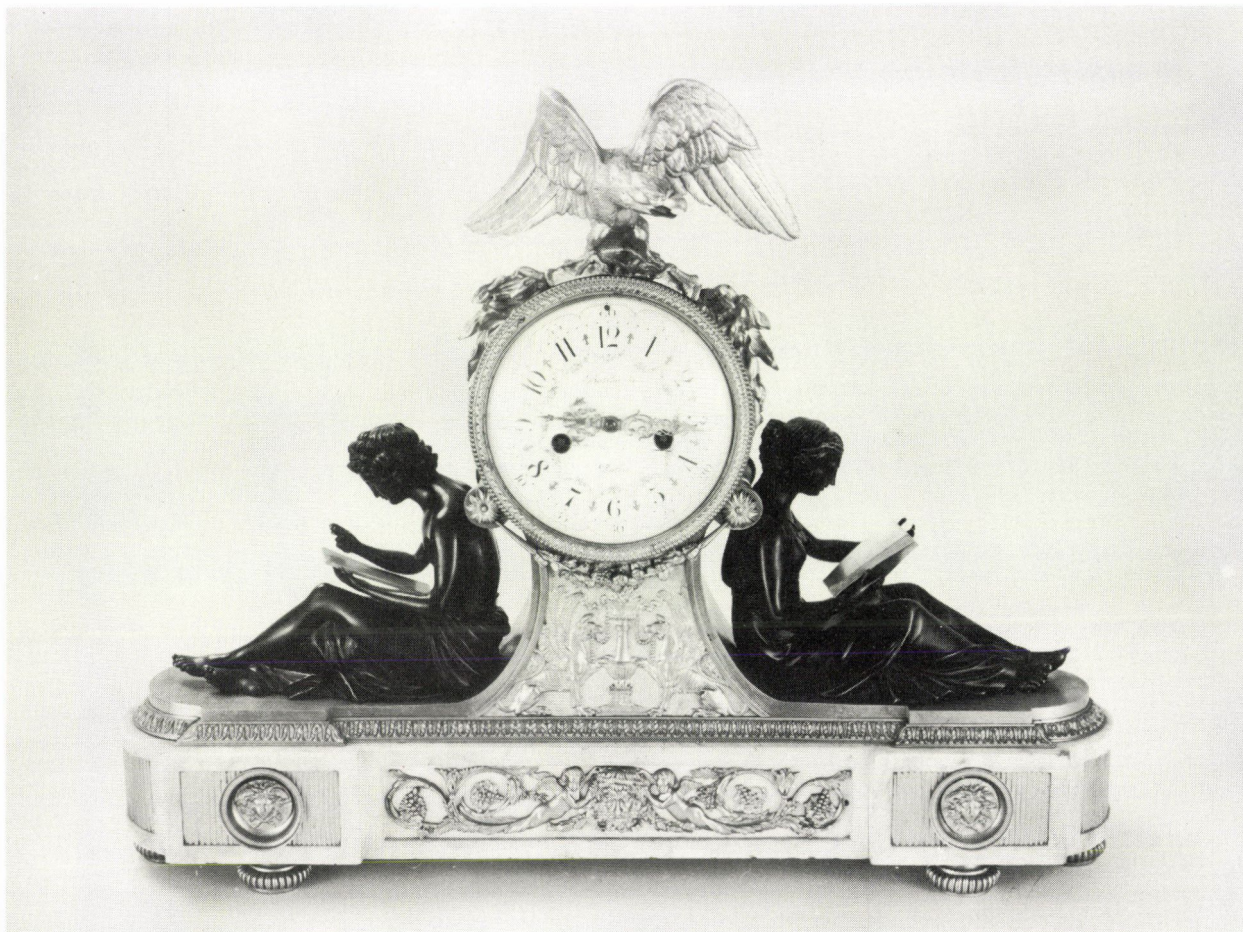
Az óra a fentiekkel ellentétben sohasem válhat funkció-jától megfosztott dísz tárgygyá. Bizonyára azért nem, mert rendeltetése olyan egyedi és semmivel sem helyettesíthető, amilyen talán még a tüköré lehet az emberrel együtt élő tárgyak közül. Ugyanolyan filozófiai mélységekig hatoló szimbólum-értékkel is bír, mint a tükör. A tükörrel szemben azonban az óra alkalmas arra is, hogy külső „burkán” ábrázolni lehessen olyan dolgokat, amelyeket az időmérő szerkezet jelenléte további szimbolikus értelemmel ruházhat fel. Ezt a többletjelentést aknázza ki a legtöbb szempontból a *pendule à sujet*, amely esetében nem csupán esztétikai megfontolásokból koronázza a szerkezetet szobor vagy szoborcsoport. Az óra(mű) ugyanis megőrökit; a mért és mindig változó idővel szembeállítva a szobor egyfajta időntúli állandóságra tesz szert.

A *pendule à sujet* elnevezés talán azt sugallja, teljesen mindegy, milyen „sujet”-ről van is szó valójában. Ez az óratípus azonban azzal tűnik ki az iparművészet műfajai közül, sőt, az órák közül is, hogy nem csupán díszítésre alkalmas *felülettel* rendelkezik, mint a használati tárgyak többsége, hanem a funkcionális résznél sokszorta nagyobb méretű *ábrázolást* hordoz. Ez a figurális kompozíció pedig úgyszólván a tárgy funkciója „ellen dolgozik”. Az órára tekintők figyelmét először ugyanis a szobordísz vonja magára, és csak annak megsejtelése után néznek a számlap-ra.

A tág értelemben vett „alkalmazott” művészeteken belül olyan figurális dekorációt, melynek szimbolikája a *mű funkciójával összefügg vagy arra utal*, épületdíszítő szobrokon vagy köztéri kutak szobrászati díszítésén találunk. Kizárólag az elsődleges funkcióval (épület) összefüggő figurális díszítésről van most szó, az azon belüli speciális funkciót (városháza, színház stb.) perszifikáló, illetve a tartalmilag önálló programmal rendelkező díszítő plasztika nem tartozik vizsgálatunk körébe.

Az épületdíszítő plasztika esetében az „alkalmazott szobrászat” szimbolikája meglehetősen korlátozott: a karitatív és atlantok nagy erőfeszítésről tanúskodó testtartása és mimikája azt fejezi ki, hogy az építészet bámulatos erő-kön uralkodik. A kutaknál a *pendule à sujet*-hez hasonló arányban áll egymáshoz képest a funkcionális rész és az ahhoz elvileg egyfajta „járulékként” kapcsolódó díszítmény. A szimbolikának itt jóval tágabb tere van, a kifejezési lehetőség azonban egy bizonyos bűvös körön belül marad: a kút vizének „absztrakt” konnotációit, a felfrissülést, megújulást és még annyi mást csak víz materialítására utaló — szempontunkból visszautaló — módon (korsós figura, ivó alakok stb.) lehet vizuálisan megjeleníteni. Az óránál az idő fogalmának gazdag asszociációs lehetőségei változatos





1. Kandallóóra. Jean-Baptiste Balthazar—François Rémond (?), Párizs, 1785 körül. Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 80.415

tematikát biztosítanak, ahol tárgy és díszítmény között szoros kölcsönhatás áll fenn — ennek leglátványosabb példája a *pendule à sujet*.

Az óratokok figurális díszítményrendszere annyiban függ a technikátörténeti fejlődéstől, hogy az egészen korai és kuriózumszámba menő szerkezetek *Kunstammerstück*-mivoltuknak megfelelően drága és különleges tokba kerülnek, anélkül, hogy díszítményrendszerüket befolyásolná a tárgy konkrét funkciója.

A 16–17. század bonyolult asztronómiai órái többek között a bolygók mozgásának adatait is mutatják, hirt adva a csillagokba írott emberi sorsra ható erők változásairól is; ezáltal kozmikus dimenziókkal ruházzák fel, egyfajta világmodellé teszik az időmérő szerkezetet. A gyakran glóbuszhoz hasonló tokba zárt mechanizmust Atlasz, még inkább az őt helyettesítő hérosz, Herkules tartja a vállán.

Új formai lehetőségeket biztosít a 17. század végén megjelenő inga. Az ingaóra, a *pendule* a 18. század francia enteriőrjeinek integráns része, és ilyen szempontból alárendelt szerepet tölt be, a berendezésen belül azonban központi helyre kerül. Ez a hely megmarad akkor is, amikor az ornamentális-dekoratív jelleg háttérbe szorul, a figurális rész pedig egyre nagyobb hangsúlyt kap. Klaus Maurice disszertációja hívta fel a művészettörténészek figyelmét a 18. századi francia *pendule* ikonológiai sajátosságaira, az órák kutatásának történetében először. A szerző — kimondatlanul — ott fejezi be a téma tárgyalását, ahol megszűnik a

„grand art”-ral való szoros rokonság, az udvari megrendelés és a tudós program, és egy új, érdektelennek tűnő tényezőt kellene figyelembe venni: a provincializálódást, a korábban még gondosan kidolgozott ábrázolási program félreértett átvételét, a finom árnyalatok iránti érzékenység fokozatos csökkenését, egyszóval: a mondanivaló egészen szélsőséges leegyszerűsödését, a jelentéshordozó elemek ornamentalsé alakulását. Az óraházak különösen jól szemléltetik, hogy a megújuláshoz újra és újra antik forrásokhoz nyúló európai művészetben hogyan enyésznek el fokozatosan az „irodalmi”, azaz mélyebb ikonográfiai jelentőséggel rendelkező motívumok. A funkcióra konkrétan utaló díszítményrendszer révén a félreértések sokkal árulkodóbbak, az óraház felépítési arányai miatt pedig sokkal szembevetőbbek, mint bármely más műfajban; ugyanakkor a félreértett motívum eredete is könnyebben visszakövetkeztethető. Talán érdemes külön is hangsúlyozni, hogy a fent említett jellegzetességek csak a monumentális órákra vonatkoznak. (A zsebóra egészen más, a szó legszorosabb értelmében intim műfaj, amely a művészettörténet érdeklődésére stílus- és korfeletti ábrázolásai révén tarthat számot. A tengerentúli piacot is ellátó európai órák ugyanis a vevők igényének megfelelően már a 18. században más-más díszű tokban küldték az órákat a török, kínai és egyéb piacokra.)

A 18. századi monumentum-értékű óráknak Klaus Maurice egész fejezetet szentel. Nem monumentalizálnak,





2. Kandallóóra. Szabó János Mihály, Pozsony, 18. század vége. Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 61.747



de ugyancsak egyfajta emléket állítanak azok az órák, amelyek olyan egzotikus motívumokat ábrázolnak, mint a vademberek, orrszarvúak és elefántok, vagy egy későbbi periódusban olyan találmányokat, mint a léghajó. Ez a fajta megörökítés azonban nem annyira a történetírásnak, mint inkább a kíváncsiságnak szól, bemutatva az óra kommemorativ jellegének egy másik aspektusát is.

A klasszicizmus művészete minden korábnál tudatosabban vállalja fel hivatásul a megörökítést. A monumentalizáló törekvés a kor szobrászatában jelentkezik, és érinti az órák egy csoportját is. A *pendule à sujet* olyan kisplasztika, amelynek talapzatában óraszerkezet van, vagy inkább olyan óra, melynek tokját „alkalmazott szobrászati” alkotás díszíti.[5] Érdekes momentum, hogy az óraházakon a művészet által már megörökített témák is megjelenhetnek — egy másik módon is megörökítve. Ilyenek Claude Galle és más bronzier-k David festményei nyomán készült óratokjai, melyek közül talán a *Horatiusok esküjének* óra-parafraza volt a legnépszerűbb.[6]

A művészetek örökörvényűségét olyan átfogóbb és egyetemes absztraktabb jelentéstartományt képviselő ábrázolás jeleníti meg, mint a könyvtárszobában, vagy csak asztal mellett ülő, olvasó nőalak; gyakori a zenélő figura (aki nem Apolló), és kedvelt a „lira-óra” is, amely művészi formába foglalja a túlságosan is tudományos műszernek tűnő rácsingát, később pedig rácsinga nélkül is kedvelt motívum marad, pl. a „portálórakon”.

A mitológiai jelenetek egyre inkább redukálódnak, a motívumkincs pedig néhány, jól azonosítható figurára korlátozódik. Figyelemre méltó, hogy Kronosz (vagy inkább Idő Atya) alakja fokozatosan eltűnik az óraházokról. Az Idő, aki az antik és petrarcái irodalmi hagyományok szerint (többek között) Ámoron is győzedelmeskedett, a 18. század közepétől gyengülni látszik. Boulle nyomán elég széles körben elterjed az az itáliai eredetű kompozíció, melynek földön heverő Kronosz-figurája elesett öregember, aki felett diadalittasan röpköd a kis Ámor, Kronosz ellopott kaszájával a kezében.[7] Az óraházakon legtöbbször Ámoré a főszerep, Venussal, Psychével, vagy éppen egyedül, amint nyilat köszörüli. A pajkos szerelemisten mellett Bacchus egyre gyakrabban szereplő figurája is egyfajta *carpe diem*-életérzést sugall, ellentétben az előző korszakot uraló kaszás Kronosz-alak kéllehetetlenségével.

A 19. század művészetének alakulása olyan változásokkal jár, amelyek az értelmezés szempontjainak módosulását és új műfajok megjelenését vonják magukkal. Ilyen folyamat során változik át a császári reprezentációt szolgáló, klasszikus és arisztokratikus empire a Habsburg Monarchia polgári ízlésének megfelelő tematikát és műfajokat kialakító biedermeierre. A popularizációt jellemző, kiragadott, de szimbólum-értékű példa, hogy Percier és Fontaine 1801-ben kiadott monumentális freskóterve, a *Szobrászat allegóriája* 1826-ban „miniaturizált” változatban, egy bécsi tárcanaptár belső címlapjaként, „A művészet megnevesíti az életet” felirattal jelenik meg. A múlt század művészeti változásainak ez az aspektusa különösen az 1970-es évek elején került az érdeklődés középpontjába.[8] A kutatók trivializációként értékelték ezt a folyamatot, hiszen a „Trivialkunst”-hoz és a giccshez vezetett. Minden művészeti

ágban gyümölcsöt érlelt ez a népszerűsége és érthetősége való törekvés; a festészet terén olyasvalami jött létre, amelynek német elnevezése — „Wandschmuck” minden jobban kifejezi a művészettörténészek állásfoglalását a műfajjal kapcsolatban. Ez nem lehet meglepő, hiszen néhány évtizeddel ezelőtt még a 19. század monumentális szobrászatának is legitimációra volt szüksége.[9] Ezért is érdemes talán felhívni a figyelmet nemcsak az önálló szimbolikával rendelkező, hanem a különleges képzavarokat produkáló óraházakra is; értékes adalékokkal szolgálhatnak a trivializációnak nevezett folyamat leírásához, különösen a műfajt jellemző monumentalizáció és a trivializáció ütközése révén.

Az egyre egyszerűsödő, illetve félreértésről tanúskodó, de antik eredetű motívumokon alapuló ábrázolások növekvő száma arra ösztönöz, hogy a műveket ne csak a keletkezés, vagyis a program oldaláról, hanem az érthetőség, azaz a recepció oldaláról is megvizsgáljuk. Akármennyire is elkoptatott toposzokról van szó, csak azoknak a számára hordoznak jelentést, akik a megfelelő irodalmi műveltségrel rendelkeznek. Az antik eredetű motívumokat felsorakoztató tárgyak olyan arisztokraták, illetve polgárok otthonát díszítették, akik előtt iskolázottságuknál fogva nem lehettek ismeretlenek az antik auktorok, sem pedig a görög-római mitológia alakjai. A társasági élet elképzelhetetlen volt — a klasszikus műveltség csekély maradványaként — olyan *ikonográfiái* értékű tudás nélkül, mint az Olympos legfontosabb lakóinak, vagy éppen a virágok szimbolikájának, azaz a virágnyelvnek az ismerete. Ha máshonnan nem, akkor a *Pesti művelt társalgó* képviselte társasági kézikönyvekből meg lehetett szerezni az ilyen irányú alapműveltséget. Ez a könyv és az általa képviselt irodalom fontos forrás a recepció oldaláról vizsgált értelmezés (vagy esetleges félreértelmezés) szempontjából. (A *Pesti művelt társalgóban* olyan definíciókat találunk, melyek szerint pl. Psyché a változékony szerelem istennője, Juno pedig a féltékenysé-  
gé).[10]

A motívumok vándorlása azt jelenti, hogy az átvevőnek és egyben újraalkotónak a művet ön maga számára valamilyen módon értelmeznie kell, akár képes arra, hogy a mélyebb konnotációkat is felismerje, akár nem. Kazinczyt idézve: „A művész nem művész, ha nem poéta, vagy nem járatos a klasszikusokban”.[11] Ez csak a „grand art” művelőire értendő, azonban a kézművesek keze alól is egymás után kerülnek ki a Vénuszok, Múzsák, Apollók és sok más mitológiai figura. Ezek valójában nem számítanak műalkotásnak, hiszen annak „védjegyét”, a szignatúrát nem is viselik. (Kivételt csak a legnagyobb francia bronzier-k jelentenek, részükről viszont nem meglepő a művészi öntudat, mivel munkáik rendkívüli kvalitást képviselnek.)

A „se nem poéta, sem a klasszikusokban nem járatos” mesteremberek a mintakönyvek kommentárjai nyomán is megismerhették az antik mitológia legfontosabb alakjait. Sheraton az *Accompaniment to the Cabinet-Maker's and Upholsterer's Drawing Book*-ban még szükségesnek tartja megjegyezni, hogy a felsorolt istenek és mesés lények csupán régi költők és bálványimádók képzeletének szülöttei, s csak arra való, hogy a (díszítő) festő ügyességét próbára tegyék.[12] Ez és sok más, kommentárral rendelkező mintakönyv a tárgyak értelmezése szempontjából is érdekes forrást jelent, hiszen egyéb magyarázó irodalmat aligha találunk, ez a típusú azonban a század legvégéig is eleve.[13] Christian Sambach 1798-ban megjelent *Iconologia*-ja feltehetően azért is egyik utolsó képviselője műfajának,[14] mert csaknem az egész 19. századon át olyan szimbolikával találkozunk, amely sem a bonyolultságra, sem



pedig a spekulativitásra nem törekszik, sok esetben viszont konkrét irodalmi utalásokat tartalmaz.

A kubleri klasszifikáció alapján a francia pendule megfeleltethető az *elsődleges tárgynak*, a biedermeier óra pedig a *mutátsnak*.<sup>[15]</sup> azzal a kiegészítéssel, hogy a motívum továbbadásával hatványozódik a mutáció. Francia arany-bronz óratokok szolgálnak modellül a bécsi bronzöntő mesterek számára, akik korántsem tettek szert olyan hírnévre, mint a bécsi negyedüts szerkezetet kidolgozó órasok. A komplikáltabb bronzfigurákat Párizsból hozatták, ettől azonban az ábrázolások még nem lettek olyan változatosak és igényes tematikájúak, mint a francia órákai. A technikai váltás az aranybronznál kevésbé költséges, fából faragott és aranyozott óratokok esetében az elsődleges tárgytól való még nagyobb eltávolodást jelent. A félreértés lavinája sok esetben már Bécsben megindul, és egyre nő a Monarchia távolabbi vidékei felé haladva, „pusztítva” a szimbolikát és a még meglévő jelentésárnyalatokat. A *Figurenuhr* provincializálódásának első jele, amikor a talapzat domborművei már nincsenek tematikai kapcsolatban a fő-jelentéssel.

A motívumok bizonytalanná válnak, így például a leg-többször óraingát díszítő sugaras Apolló-fej hol Medúza-főre emlékeztet, hol Merkur-sisakot hord; sokszor ez a maszk a talapzat középső verete, mindkét oldalából kinövő indadísz. Szintén az inga súlya az az ókori előképet még mindig híven másoló Victoria-ábrázolás, de úgy, hogy az eredetileg éppen leereszkedő alak az ingához, azaz függőleges tengelyhez rögzítve leng jobbra-balra glóbuszostul. A *Figurenuhr* fő figurájának, Ámornak a kocsiját a legkülönbözőbb állatok húzzák: kutya, oroszlánok, szárnyas lovak; sőt, sok órán Ámor hajtja Venus hattyúvonta kocsiját. Félreértések vagy egyszerűen nem értékek hatására a még megmaradt és viszonylag egyértelmű figurák is elveszítik attribútumaikat, azzal együtt pedig identitásukat, s jeltelen ornamenssé, az óra mellett álló „antik ruhás alakká” válnak.

Az előzőleg idézett félreértések csak módosították a figurákat. Radikálisabb változtatást jelent például az eleve hibrid mitológiai lények, mint a sellő és az egyiptomi fejdíszű szfinx keresztezése:<sup>[16]</sup> a szimmetriának és az óraház statikájának megfelelően duplázódik meg a szerkezetet tartó Atlasz vagy éppen Ámor alakja (bár valószínűleg az építészetben is ezért váltották fel a magányos Atlaszt a párosával megjelenő atlantok, és hasonló ok keltette életre a szárnyas és fátylós amoretteket is);<sup>[17]</sup> a kariatidák között pedig találunk olyanokat, akiknek törzse egyetlen, ám len-

duletes ívű kecskelábból nő ki.<sup>[18]</sup> Ha az órákészítés olyan központjában, mint Bécsben is lehetségesek mindezek a „motívumösszevonások”, akkor az a grazi fűrészőra sem jelenthet meglepetést, amelyen Ferenc császár büszkje két, függőlegesen elhelyezett, de egyébként fekvő, kis méretű, bár relatíve nagy fejű oroszlán között araszol lefelé, egyre távolabb kerülve az órát koronázó trónoló Jupiter-alaktól.<sup>[19]</sup>

A biedermeier jellegzetes óratípusa nem a *Figurenuhr*, hanem a „portálóra”, amely azonban más típusok remniszcenciáit is hordozza: néha még feltűnhetnek a kariatidák, de a jellemző az, hogy az óradobot oszlopok tartják, architektonikus hangsúlyt adva a szerkezetnek. Az óraházat gyakran koronázza kiterjesztett szárnyú sasfigura, melynek sok évszázados szimbolikája<sup>[20]</sup> valószínűleg már teljesen feledésbe merült, és ugyanúgy egyszerű oromdísz, mint az építészetben. Az óra feletti timpanonban lehet tájkép, sőt, egyszerű szárítottvirág-kompozíció is, az óra megörökítő szerepének távoli utalásaként. Ilyen vonatkozásai lehetnek esetleg az óraingának is, ha olyan bronzveret díszíti, mint a Jacob Degen által 1807-ben feltalált „Flugmaschine”.<sup>[21]</sup> A leggyakoribb azonban az Apolló-fej, ritkábban Apolló a napszekérrel, Ámor és Psyche, Pegazus stb. Tükör segít láthatóbbá tenni az inga mozgását, beleépülve az órába, hiszen a biedermeier enteriőrben már nincsenek tükrös kandallók. A többszörösen megtört vonalú tükör és az előtte lévő, padlózatot imitáló intarziás felület a könyvtárszobát utánzó óratokokkal állhat összefüggésben; hasonló tükrös megoldást találhatunk kabinetszekrényekben is. (Érdekes a motívumazonosság írószekrény, azaz az alkotás egyfajta szülőhelye, illetve a már kész és „örök” műveket az *olvasó figurák* számára őrző könyvtárszoba órán való ábrázolása közt.) A portálóra talapzatát gyakran díszítik „bútor” veretek, általában maszkkal és indákkal, de — a *Figurenuhr* örökségeként — gyakran alakokkal vagy jelenetekkel.

A figurális, de leginkább félreértéseket egymásra halmozó biedermeier óratokok, illetve a figurális díszítés „maradványait” felhasználó, alapvetően architektonikus jellegű portálórak olyan folyamatot illusztrálnak, amely során az antik motívumok minden görcsös erőfeszítés ellenére — ha csak egy bizonyos társadalmi réteg és egy bizonyos műfaj számára is — megakadályozhatatlanul kikopnak a művészetből; ez a bomlási folyamat minden tragikomikumával együtt fontos és sajátos része a stílus történetének.

Prékopa Ágnes

## JEGYZETEK

1 Az idézet Arany János: Magányban c. költeményéből való.

2 Chapuis, A.: De horologiis in arte. Lausanne 1954.

3 Maurice, K.: Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Ikonologie. Dissertation, Münchener Universität. Berlin 1967.

4 Trzinski, E.: Allegorische Darstellungen an französischen Uhren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Kunst und Antiquitäten 6. 1993, 14–18; Blazy, G.—Sénéca, B.: La „pendule au métier”. L’Estampille/L’Objet d’Art N°272, septembre 1993, 22–31.

5 Hellich, E.: Alt-Wiener Uhren. Die Sammlung Sobek im Geymüller-Schlössl. München 1989, Kat. Nr. 12: a bécsi kong-

resszus emlékére készült óra; Scharinger, F.M.—Walther, S.: Uhrenmuseum Wien. Wien é. n. Kat. Nr. 73.: Ferenc főherceg és Elisabeth Wilhelmine von Württemberg házasságának emléket állító óra.

6 Ottomeyer, H.—Pröschel, P.: Vergoldete Bronzen. München 1986. 2. Bd. Kat. Nr. 5. 13. 5.

7 Verlet, P.: La maison du XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Fribourg 1966, 206.

8 Dahlhaus, C. szerk.: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jh. Bd. 18. Frankfurt 1972; Waldmann, G.: Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. München 1973; Forssman, E.: Die Kunstge-



schichte und die Trivialkunst. Vortrag. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Jg. 1975. 2. Heidelberg 1975.

9 *Lankheit, K.*: Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts. In: *Lietzmann, H.*: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. München 1968, 11. Elsősorban Novotny idézi.

10 *A pesti művelt társalgó*. Sajtó alá rendezte Szablyár F. Budapest 1986, 97–101.

11 „Jót s jól!” Kazinczy-breviárium. Válogatta Szilágyi F., szerkesztette Papp J. Budapest 1981, 103.

12 *Sheraton, Th.*: Accompaniment to the Cabinet-Maker's and Upholsterer's Drawing-Book [1794]. Reprint, New York 1972, 24.

13 *Van der Burg, P.*: Die Holz- und Marmormalerei. Praktisches Handbuch für Dekorations-Maler. Weimar 1887. A szín-

szimbolika ismertetésén túl a legkülönbözőbb allegóriák ábrázolását ismerteti, a természettudománytól a hajózáson át a nevelésig.

14 *Sambach, Ch.*: Iconologie, oder Ideen aus dem Gebiete der Leidenschaften und Allegorien. ... Wien 1798.

15 *Kubler, G.*: Az idő formája. Budapest 1992, 66–68.

16 *Bach, I.—Bezic, N.*: Kucni sat. Beograd 1964, Kat. Nr. 61.

17 *Hellich i. m. Kat. Nr. 46*; Scharinger-Walther, i. m. Kat. Nr. 89. Prágai munka.

18 *Kaltenböck, F.*: Die Wiener Uhr. München 1988, Kat. Nr. 311.

19 *Hellich i. m. Kat. Nr. 41.*

20 *Wittkower, R.*: Eagle and Serpent: Allegory and the Migration of Symbols. London 1977, 15–44.

21 *Scharinger—Walther i. m. Kat. Nr. 161.*

## KLASSIZISTISCHE UHREN — MOTIVE ANTIKEN URSPRUNGS

Wie in der Literatur bereits nachgewiesen, können die Uhren, d. h. die Uhrgehäuse, der ikonographischen Forschung neue Aspekte bieten, da sie sich durch bestimmte Eigenschaften von den anderen Gattungen des Kunstgewerbes unterscheiden. Die allegorischen Darstellungen sind mit der Funktion des Zeitmessers und noch mehr mit den mannigfaltigen Assoziationsmöglichkeiten des Zeitbegriffs eng verbunden. Die französische *pendule à sujet* hat nicht nur eine Oberfläche für die Dekoration, sondern trägt eine Darstellung von viel größeren Dimensionen als der funktionelle Teil des Uhrgehäuses. Diese klassizistische französische Kaminuhr diente mit ihrer Form als Modell für die Wiener Uhrmacher, die die Motive noch weitergaben. Durch die Motivwanderung erfolgte eine stylistische und auch ikonographische Vereinfachung.

Im 19. Jahrhundert wurde die Verewigungskraft der Kunst

noch mehr als in früheren Perioden betont, aber gleichzeitig tauchten dem kleinbürgerlichem Geschmack dienende neue und eigene Gattungen auf. Die an sich monumentalisierende Uhr sollte mit einer Art popularisierung oder gar „Trivialisierung“ konfrontiert werden.

Je weiter das Thema von seinem Entstehungsort verbreitet wird, desto größer wurde das Mißverständnisfaktor. Die mythologischen Szenen wurden immer mehr reduziert, wobei auch der Motivkreis immer enger wurde. Die Götter verloren ihre Attribute und damit auch ihre Identität, um zu einfachen Dekorationselementen, „antikisch“ angekleideten Gestalten zu werden. Die neu aufgekommenen Mischwesen und sonstige Bildbrüche sind Zeichen — obwohl in einem relativen Kontext — einer stilgeschichtlich sehr interessanten Phase, in dem die antiken Motive allmählich aus der Kunst verschwinden.



## EGY FŐÚRI MŰGYŰJTEMÉNY METAMORFÓZISA A 19. SZÁZADBAN

A fraknoi Esterházy-kincstár történetével foglalkozó korábbi, immár sok évtizedes kutatásoknak köszönhetően a gyűjtemény kialakulásának, majd kiteljesedésének fordulatosa, eseménydús históriája meglehetősen jól, némely részleteiben viszonylag pontosan ismert. Általános vélekedés szerint e történet 1713-ban, Esterházy Pál nádor halálával lényegében lezárul; ami utána következik, nem egyéb, mint a kincstár utóélete. Váratlan, viszontagságos eseményeket, s szomorú szenzációt a 20. század sorsfordító történései és történelmi katalizmái hoznak majd, s ezek az 1919-ben, illetve 1945-ben bekövetkezett fejlemények valóban közismertek, szakmánk körein túl is. Mindez azt feltételezi, amit a korábbi szerzők művei sugallnak — még ha többnyire kimondatlanul is —, hogy a 19. század említésre alig érdemes epizódot jelentett csupán a nevezetes gyűjtemény történetében. Szögezzük le rögtön: e vélekedést fontos, sokatmondó tények támasztják alá, így látszólag semmi okunk arra, hogy alapvető érvényességét megkérdőjelezzük. Hiszen a gyűjtemény anyaga nem bővült számottevően, s jelentős része — az impozáns főművek közül valamennyi — hiánytalanul élte túl a 19. század mozgalmas évtizedeit. Nem árt hangsúlyozni ugyanakkor, hogy ez a vélemény szükségképp árnyalttá válik, s némiképp módosul is, mihelyt a műtárgy-együttest alaposabban szemügyre vesszük, s azt némely korábbi inventáriumok tételeivel összevetjük.

A 19. század folyamán a gyűjtemény túlnyomórészt olyan darabokkal gazdagodott, amelyek a neves politikus, Esterházy Pál Antal (1786–1866) életútjának, s sikeres diplomata pályájának egy-egy jeles eseményével kapcsolatosak. Ismert és sűrűn említett példaként az 1829-ből származó londoni aranszelencére, [1] valamint a numizmatikai gyűjtemény néhány pompás alkotására hivatkozhatunk. Utóbbiak közül különlegesen ritka, szinte unikális darabnak minősül az a nagyméretű, vert arany emlékérem, amely X. Károly francia király koronázásának alkalmára készült. [2]

Az utolsó, ultrakonzervatív Bourbon uralkodó koronázásán — Reims katedrálisában, 1825. május 29-én — Esterházy Pál Antal herceg képviselte a Habsburg monarchiát, s annak császárat, I. Ferencet. [3] Jelenlétének e körülmény különös súlyt adott; részvételének határozott politikai jelentősége volt. Az előzmények, s a korszak politikai-történelmi fejleményeinek ismeretében ez aligha meglepő. Bourbon Károly herceg koronázására nem kerülhetett volna sor a Szent Szövetség tagjainak, s az angol királyi udvarnak a beleegyezése, jóváhagyása nélkül. Érthető tehát, ha a koronázási ceremónia során fontos szerep jutott azoknak a rendkívüli követeknek, akik Európa akkori négy nagyhatalmát képviselték. Korántsem véletlen, ily módon, hogy a Szent Szövetség uralkodóinak — I. Ferenc császár, I. Sándor cár és III. Frigyes Vilmos porosz király —, valamint Nagy-Britannia és Írország királyának — IV. György — követeit, az ő fellépésüket, párizsi és reimsi jelenlétüket végig kitüntető figyelem övezte. Számos egykorú írott do-

kumentum mellett erről tanúskodik a reimsi ceremónia beszédes rekvizitumainak egyike, az erre az alkalomra kibocsátott, vert arany emlékérem.

Az érem előoldalán a trónra lépett X. Károly mellképe látható. A hátoldal sokalakos ábrázolása a koronázási szertartásnak azt a pillanatát örökíti meg, amikor De Latil kardinális, a reimsi érsek felkent uralkodóvá avatja az előtte térdelő főherceget, akit ezáltal immár jogosan illet elődeinek hagyományos titulusa, a „Rex Christianissimus”. E nevezetes esemény a valóságban, a reimsi székesegyház szentélyében népes asszisztencia jelenlétében zajlott; ennek autentikus megjelenítésére az emlékérem mestere — Jean-Jacques Barre (1793–1855) — nyilvánvalóan nem törekedhetett. A kompozíció megformálása során Barre mesternek másfajta követelményt, éspedig az aktuálpolitika szigorú, pontos előírásait kellett szem előtt tartania. Ez teszi indokoltá annak a négy előkelő diplomatának a szerepeltetését, akik az ábrázolás bal oldalán kaptak helyet. [4] Portrészzerű, egyénített bemutatásukra a műfaj kötöttségei, a méretek nem adnak lehetőséget, a négy figura azonban, részben viseletük, főként pedig a rendelkezésünkre álló bőséges képi és írott források alapján megnyugtatóan, egyértelműen „azonosítható”. Kétségtelen, hogy a ceremónián résztvevő külföldi követek között ők — a négy nagyhatalom képviselői — a legrangosabbak. Közülük ketten az előtérben, közvetlenül a térdelő uralkodó balján állnak; ők — Esterházy Pál Antal herceg és Sir Hugh Percy Smithson, Northumberland harmadik őrgrófja (1785–1847) — a bécsi, illetve a londoni udvar küldöttjei. A mögöttük megjelenő további két diplomata — akik Berlinből és Szentpétervárról érkeztek — nem részesül ugyanebben a kitüntető megbecsülésben; ők erősen takarva, a háttérben láthatók. E megoldás — a négy figura effajta csoportosítása — alkalmas arra, hogy, ha burkoltan is, mégis félreérthetetlenül juttasson kifejezésre egy világos aktuálpolitikai üzenetet. Talán nem tévedünk, ha ennek lényegét, nagyon leegyszerűsítve, a következőképp fogalmazzuk meg. Az emlékérem megrendelői, azaz a Bourbon uralkodó közvetlen környezete tekintetbe veszi a hatalmi politika realitásait, ám legnagyobb súlyú, s legbefolyásosabb partnereinek az osztrák és az angol külpolitika irányítóit tekinti. Nevezetesen azokat a kivételes formátumú államférfiakat — Metternich herceget, valamint Lord Castlereagh utódát, törekvéseinek hű követőjét, Wellingtont —, akiknek, jórészt közösen kimunkált, s sűrűn egyeztetett koncepcióját az idő tájt többnyire az ő közvetlen munkatársaik — Esterházy Pál Antal és Hugh Percy Northumberland őrgróf — váltották a diplomácia gyakorlati lépéseire.

A koronázási emlékérem egy példánya X. Károly király személyes ajándékaként jutott Esterházy Pál Antal tulajdonába 1826-ban, [5] s lett ily módon a család numizmatikai gyűjteményének egyik legértékesebb darabja. Az Esterházyak kincsei között e mű, bizonyos tekintetben, különleges





1. Esterházy Pál Antal (1786–1866). Robert Theer litográfiája, 1836

helyet foglal el. A gyűjtemény anyagában számos olyan darabot találunk, amely az európai történelem valamely nagy jelentőségű eseményének állít emléket, ugyanakkor, megszületésének körülményeit illetően nincs semmiféle hazai, azaz kifejezetten magyar vonatkozása. Az ilyen alkotások azonban — a diplomácia- és a családtörténet megannyi esetleges, véletlenszerű fejleménye következtében — utóbb, hosszú évtizedekkel, olykor több mint száz évvel a készítésük után kerültek a nagyírú fraknói kincstárba. Ugyancsak nem csekély azoknak a műveknek a száma, amelyek megalkotása a familia valamely tagjának életútjával, annak egy nevezetes állomásával kapcsolatos. Olyan műtárgy azonban, amely idegen, esetünkben francia, megrendelésre készült, amelynek „háttérében” — megformálása révén — mintegy kitapinthatók az európai hatalmi politikával összefüggő, sajátos megfontolások, s amelynek ugyanakkor lényeges személyes, „családi” vonatkozásai is vannak, csupán egy található a gyűjteményben: nevezetesen épp a szóban forgó darab, X. Károly koronázási emlékérmé.

Az 1850-es évektől kezdve a 19. század végéig majd minden évtizedben készült egy-egy, többnyire német nyelvű összeírás a fraknói kincstárról. Ezekben csaknem hiánytalanul fellelhetők mindazok a nevezetes műalkotások, amelyek a barokk kori inventáriumokban is jól felismerhetők, egyértelműen azonosíthatók voltak. A viszonylag kevés számú kivétel közül az egykori kincstár egy igen karakterisztikus darabját, a korai násfák egyikét említhetjük,

amelyet ótestamentumi tárgyú ábrázolás — Zsuzsánna és a vének — díszített, s amelynek nem leljük nyomát a 19. századi jegyzékekben és, sajnos, a ma ismert, fennmaradt művek között sem.[6]

A 17. század első feléből és közepéről származó korai inventáriumok a gyűjtemény anyagát tradicionális módon, tárgytípusok szerint csoportosítva dolgozzák fel. Ezekben tehát az ékszerek, az ötvösmunkák, a diszfégyverek és a különféle monéták — többségükben ritka, különleges érmek — felsorolása egy-egy különálló egységként követi egymást. Lényegében ugyanehhez a módszerhez térnek vissza a fent említett, múlt századi összeírások is. Az 1660-as évek második felében azonban, mint köztudott, új korszak köszönt be a családi kincstár történetében. A látványos gyarapodás egyedülállóan jelentős időszaka ez; a gyűjtemény kiteljesedése az akkori tulajdonosnak, a későbbi nádornak, Esterházy Pálnak (1635–1713) köszönhető. Az ő lelkes művészeti pártoló, és sajátos, szenvedélyes műgyűjtő tevékenységének eredményeképp megannyi különleges új tárgytípussal gazdagodik a családi tárház. Ez utóbbiak egyrészt a herceg-nádor mély vallásosságáról, másrészt a kúriázumok iránti különös érzékéről, mondhatni: vonzalmáról tanúskodnak. Az előbbieik közül a féldrágakövekből kialakított rózsafüzéreket — olvasókat —, a művesen megmunkált házioltárokat és keresztórákat, az utóbbiak sorából a különféle egzotikumokat, a déli tengerek s a trópusok flórájának és faunájának bizarr tárgyi emlékeit érdemes itt, rövid utalásként megemlíteni. Ez utóbbi darabok gyakori megnevezése a 17. század végi inventáriumokban: „sokféle subtilis raritások...”, „egy Tengeri Dinnye forma réghi Termés”, „egy tengeri Rák Láb”, „egy Szereczeny Dió”. [7] Mindezek mellett megjelennek még önmagukban jelentéktelen, semmitmondó tárgyak is, amelyek előfordulása meglehetősen meglepetésszerű, ha nem tartozna hozzájuk egy-egy „annektált írás”, mely eredetükre fényt derít. Az ilyen darabok közé sorolható például az a bot, amelyet Pál nádor az 1688. évi máriazelli zárandokútja alkalmával használt, továbbá „egy darab kű, melyet méltó-



2. Emlékérem X. Károly francia király 1825. évi koronázása alkalmára. Előoldal, Jacques Édouard Gatteaux kompozíciója, Párizs, 1826. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Éremtár





3. Emlékérem X. Károly francia király koronázása alkalmára. Hátdoldal, Jean-Jacques Barre kompozíciója, Párizs, 1826. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Éremtár

ságos Esterhás Páll az újhely havas hegy tetejéről hozott volt le, az mint az hozzá annectált czédulán való írásrul ki teczik”.[8]

Nyilvánvaló, hogy az ily módon kibővült gyűjtemény leltározására, anyagának összeírására a korai műtárgyjegyzékek módszere nem alkalmas. Csakugyan, az 1690-es évekből származó két latin nyelvű, valamint az 1725. évi, magyarul írott inventárium[9] újszerű megoldást követ. Szekrényről szekrényre haladva, olykor némi nagyvonalúsággal, többnyire azonban felettébb akkurátusan veszi sorra mindazokat a tárgyakat, melyeket a nyolcvannégy számított almárium az idő szerint magába foglalt. Némely esetben viszont inkább azt mondhatjuk, hogy magába rejtett. A hatvannegyedik almáriumhoz érve például az 1725.

évi inventárium a következőképp szól: „egy ... Cástli, jóllehet hogy jó sulyos, de hogy kulcsa nem taláztatott, in status quo hagyattatott”.[10] E láda tartalmát illetően az 1696. évi „specificatio” kellő felvilágosítást ad: a tékában aranyozott ezüst edények és patika eszközök sorakoztak: „Theca cum pixidibus argenteis deauratis et Instrumentis pro Apotheca”.[11] E példa jól mutatja, hogy az 1693 és 1725 között készült, egy-egy jegyzőkönyv tárgyilagosságával összeállított inventáriumok szerencsésen egészítik ki egymást. Az a néhány, elenyészően kisszámú tárgy pedig, amely csupán az 1725. évi leltárban szerepel — amelyről tehát a korábbiak hallgatnak —, ily módon meglehetősen pontosan datálható. Ez vonatkozik, egyebek között, a gyűjtemény egyik legkülönösebb, késői darabjára, arra a való-



színről viaszból megmintázott, talán életnagyságú portréra, amelyről a szóban forgó inventárium a következőképpen ad hírt: „... egy Sellyem Sékben ülve föl öltöztetett Údvözült Hercege Esterhás Pál Palatinus Statuája”. [12]

Ez a sajátos, bizonyos tekintetben egy posztmodern műalkotásra emlékeztető, „felöltöztetett képmás” hiányzik a fraknoi gyűjtemény 19. századi leltáraiból. Ily módon, sajnos nyoma veszett anélkül, hogy érdemi leírás tárgyszerűen megemlítené volna. A 19. század közepén hasonló sorsra jutottak mindazok a darabok is, amelyekről a fentiekben teljesen szót ejtettünk. Az ok könnyen belátható, s meglehetősen „prózaik”: a kincstár anyagát az 1850 és 1880 közötti években, valószínűleg többször is, átrendezték. Erre a műveletre olyan korszakban került sor, amely tisztelte, megbecsülte s nagyra értékelte a múlt műtárgyait és történelmi ereklyéit, ám amelynek — ritka kivételektől eltekintve — csekély affinitása volt a bizzarr egzotikumok, a „szubtilis raritások” iránt. Valószínű tehát, hogy a hercegi udvartartásnak, pontosabban a fraknoi majorátusnak azok az alkalmazottai, akik az idő tájt a kincstárral kapcsolatos teendőket ellátták, értéktelen, felesleges rekvizitumoknak, a sokrétű, nehezen áttekinthető gyűjtemény „hordalékának” tekintették, s ennek megfelelően kezelték az effajta darabokat. Méltánytalan, sőt igazságtalan lenne, ha ezért most, több mint száz év múltán elmarasztalnánk őket. Azt azonban kissé rezignáltan meg kell állapítanunk, hogy működésük folytán a 19. század ötvenes-hetvenes éveiben a fraknoi kincstár karaktere, arculata némiképp módosult. Nagymérvű, drámai változásról, a műtárgyanyag jelentős megcsappanásáról, a historiái szempontból kiemelkedő darabok eltűnéséről természetesen nincs szó. Sőt, minthogy a különféle, részben török díszfegyverek pompás együttese háborítatlanul élte túl e múlt századi újjárendezéseket — ami egyébként a többi tárgytípusról sajnos nem mondható —, a kincstári anyag szinte napjainkig megőrizte sajátos,

kissé marciális jellegét. Azt a szembevetendő vonást, amely a korszak hazai főúri gyűjteményeire általánosan jellemző, s amely az Esterházyak kincseit oly határozottan különbözteti meg a csehországi, ausztriai és dél-németországi főrangú familiák hasonló súlyú és összetételű kollekciójától.

Ami viszont az imént említett változást illeti, annak lényegét épp a feltűnő hiányok szemléltetik a legkézzelfoghatóbban. Feltűnőek csakugyan, minthogy különleges, „egyedi darabokról”, a szó valódi értelmében vett raritásokról van szó. Ezek az önmagukban talán jellegtelen, kétértékű tárgyak magának a herceg-nádornak a személyéhez kötődtek, éspedig életpályájának olyan állomásaihoz, amelyeket ő maga kiemelkedően jelentősnek tartott.

A nagyformátumú műgyűjtők körében, szinte kortól függetlenül, sűrűn tetten érhető az a szándék, hogy az általuk létrehozott, gazdaggá tett kollekció saját személyüket is megörökítse, egyéniségük jól megkülönböztethető, jellemző vonásait is valamiképp visszatükrözze. Valószínű, hogy Esterházy Pál nádortól sem állt távol ez a törekvés. Megannyi becses alkotás mellett erről tanúskodnak az újhelyi havas hegyorom „meghódításának” (1656. május 16.) [13] és az 1688. évi máriazelli zarándokútnak a tárgyi emlékei, valamint a korábban szintén említett „felöltöztetett Státua”, amely bizonyára az ő intenciója szerint, vélhetően röviddel halála előtt készülhetett. Sajnálatos, hogy a 19. század közepén, megannyi kuriózumszerű darabhoz hasonlóan, ezek is az enyészet martalékai lettek. Ezáltal ugyanis a legendás fraknoi kincstár immár jobban hasonlít napjaink „steril” múzeumi műtárgy-együtteseihez, s kevésbé emlékeztet arra a sajátos gyűjtemény-típusra — a késő reneszánsz korban kialakult, s a 17. század folyamán kiteljesedett „Kunst- und Wunderkammer”-ekre —, amelyet fénykorában, impozáns sokoldalúsága révén, oly egyedülállóan példázott.

Szilágyi András

## JEGYZETEK

1 A IV. György angol király ifjúkori, zománccfestésű miniatűr képmásával díszített pompás aranyselece leírása és meghatározása *Héjné Détári Angéltól*: Az európai iparművészet remekei. Kiállításkatalógus. Szerk.: Radocsay Dénes—Farkas Zsuzsa. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1972. Nr. 319.

2 Az Esterházy kincstár numizmatikai gyűjteményét, így e darabot is, 1962 óta a Magyar Nemzeti Múzeum Éremtára őrzi. Átmérő: 76 mm, Ltsz.: 24.1962.59. Szakszerű leírása *G. Hévi Verától*: A fraknoi Esterházy kincstár numizmatikai gyűjteménye. Kézirat (1991), Nr. 149.

3 A nevezetes eseménnyel bőséges irodalom foglalkozik; eleget talán, ha ezúttal két utalásra szorítkozunk. A nagyhírű író, mint kortárs szemtanú véleménye, illetve korunk neves történészének leírása és értékelése X. Károly koronázásáról: *Chateaubriand: Mémoires d'outre-tombe*. II. (Pierre Clarac kiadása) Paris 1972, 564–567, illetve *José Cabanis: Charles X. Roi Ultra*. Paris 1972, 311–314. Érdemes megemlítenünk, hogy Metternich javaslata s az uralkodó, I. Ferenc döntése értelmében Esterházy Pál Antal az az idő szerint harmincnégy éves arisztokrata, gróf Széchenyi István társaságában utazott Franciaországba, s vett részt a reimsi koronázáson. Vö.: *Gróf Széchenyi István naplói*. II. Szerk.: Viszota Gyula. Budapest 1926, 542–544.

4 A kompozíció jobb oldalán, az előtérben — háttal állva — Moncey marsall (1754–1842) és — tőle jobbra, ezúttal királyi kamarási minőségben — Talleyrand (1754–1838) alakja ismerhető fel.

5 Az érem peremén olvasható vésett felirat — amelynek révén a tárgy unikális példánynak minősül — a következő: „Le Roi à S. E. M<sup>r</sup> le Prince Esterhazy Ambassadeur Extraordinaire d'Autriche”.

6 E pompás ékszer viszonylag részletes leírásainak egyike, egy 1639. július 4-én kelt, Thurzó Erzsébet aláírásával hitelesített elismervény tizenharmadik (számozatlan) tétele: „Egy Függő, meliben Susanna Historiája vagy, kiben vagyonis Rubint huszonharom, Gemant három, giöngszem egy”. Magyar Országos Levéltár (MOL), az Esterházy család hercegi ágának levéltára. P 108, Repositorium 29, Fasc C. Nr. 54. E különlegesen ritka ékszerképnek ez idő szerint csupán egyetlen példányát ismerjük: e násfát, melyet Zsuzsánna és két aggastyán alakja díszít, jelenleg az écoueni Musée de la Renaissance őrzi. E darab korábban a párizsi Musée de Cluny tulajdona volt, amely azt az egykori Rothschild-gyűjteményből vásárolta 1922-ben (Hervé Oursel igazgató úr szíves közlése).

7 *Inventarium Thesauri Fraknensis anno 1725 erectum* (ezután: *Inventarium 1725*). Kézirat a budapesti Iparművészeti Múzeum Adattárában, jelzet: 236/1957. Almarium 21–22. Nr. 88, 89, 92, 95.

8 *Inventarium 1725*. „Harmadik ablak”, Nr. 2.

9 Ennek az inventáriumnak, amelyből a fenti idézetek származnak, betűhív, bár helyenként értelemszavará, téves olvasatok is tartalmazó kiadása: „A fraknoi kincstár 1725-ös leltára”. Közli *Katona Imre*. Művészettörténeti Értesítő XXIX. 1980, 135–147.



10 *Inventarium* 1725. Almarium 64. Nr. 4.

11 *Inventarium Thesauri* ... Principis Pauli Esteras ... in Arce sua Frakno Existentis, Anno 1696. Kézirat. MOL, Az Esterházy család hercegi ágának levéltára. P 108, Repositorium 8. Fasc C. Nr 38. 59. p.

12 *Inventarium* 1725. „Első Ablak” Nr. 3.

13 Nem kétséges, hogy a Bécsújhely közelében, a várostól nyugatra emelkedő Schneeberget kell értenünk az „Újhely havas

hegy tetején”-kifejezésen. A tárgyilagosan elkönyvelt jeles „sportteljesítmény” pontos dátumáról ugyancsak a fent idézett, 1696. évi inventárium — annak erre vonatkozó részlete — tudósít, a következőképp: „Unus Lapis parvus ex vertice montis Uihely per Sere-nissimum Principem D(ominum) Palatinum unde deportatus Anno 1656, die 16. May”. (Ladula tertia, Nr. 21.) Az idő szerint, a hegycsúcs „meghódítása” idején Esterházy Pál négy hónap híján huszonegy éves volt.

## CHANGEMENTS DE LA COLLECTION ESTERHÁZY AU 19<sup>e</sup> SIÈCLE

Contrairement à la grande majorité des anciennes collections aristocratiques, celle de la famille Esterházy est restée plus ou moins intacte au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Les chefs d'œuvre précieux — surtout les pièces d'orfèvrerie et de joaillerie — ont survécu cette période, néanmoins le cabinet de rarités a dû subir quelques changements. Un nombre de pièces exotiques ont disparu dans les années entre 1850 et 1880; ces pertes ont modifié d'une façon considérable le caractère de la collection. L'étude tente d'énumérer et identifier quelques pièces — appartenant à la catégorie des curiosités — qui, ayant été mentionné dans les anciens inventaires, y ont figuré autrefois et qui, cependant, n'existent plus depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Un de ces objets caractéristiques est la statue modelée en cire et « habillée en vêtements » qui, due à son genre, doit être considérée comme une variante exceptionnelle parmi les représentations du prince Pál Esterházy (1635–1713).

En ce qui concerne les acquisitions au 19<sup>e</sup> siècle, les pièces les plus remarquables se rattachent à certains événements de la vie et de la carrière du prince Pál Antal Esterházy (1786–1866). Ce diplomate et politicien notable a été conféré par de plus hautes distinctions et décorations dont les insignes précieux ont été sauvegardés jusqu'à présent et sont pour la plupart conservés au Cabinet de Médailles du Musée National Hongrois. Un exemplaire de la médaille commémorative émise à l'occasion du sacre de Charles X, roi de France se trouve aussi dans cette section de

l'ancienne collection familiale. Le revers de la médaille pressée en or — œuvre de Jean-Jacques Barre — représente cet événement historique qui s'est effectué dans la cathédrale de Reims, le 29 mai 1825. Faisant une brève analyse de cette composition riche en figure assistantes, l'auteur de l'étude essaye de reconnaître les personnages qui prennent part à la cérémonie — selon la formule de Barre. Les deux figures au premier plan à côté droit de l'archevêque de Reims — Monseigneur de Latil — sont les hommes d'état engagés à la dynastie des Bourbons — au moins ils se montrent ainsi dans le moment de l'événement solennel — : le maréchal de Moncey (1754–1842) et Talleyrand (1754–1838). La paire de figures à côté gauche du roi agenouillé peut aussi être identifiée: ils sont le prince Pál Antal Esterházy et Sir Hugh Percy Smithson, count of Northumberland (1785–1847); le premier est le représentant de François I<sup>er</sup>, empereur d'Autriche, le deuxième est celui de Georges IV, roi d'Angleterre et d'Irlande. Les deux autres figures latérales à gauche assistent à la cérémonie comme représentant de Frédéric Guillaume III, roi de Prussie, respectivement comme celui d'Alexandre I<sup>er</sup>, le tzar de la Russie — manque des sources nécessaires les tentatives pour leur identification sont restés sans résultat.

Due à l'inscription gravée sur son rebord — « Le Roi à S. E. M<sup>r</sup> le Prince Esterhazy Embassadeur Extraordinaire d'Autriche » — la médaille décrite peut être considérée comme pièce unique.







## ID. STORNO FERENC ASZTALDÍSZ-TERVE LIPÓT FŐHERCEG SZÁMÁRA (1858)

Az asztaldísz tervére, akárcsak a rá vonatkozó adatokra és hozzá tartozó további művekre a soproni Storno-hagyaték feldolgozása során találtunk. A terv meghatározásához sok időre és némi szerencsére volt szükség, mivel a dokumentumok csak apránként, részletekben kerültek elő. Az első tárgy, amely az asztaldíszszel kapcsolatosnak bizonyult, egy 16. századi viseletű vadász 18 cm magas, aranyozott bronz szobra volt, kezében puskával és fajdkakassal, talpán Stornóék felírásával, miszerint David Hollenbach bécsi bronzöntő ajándéka.[1] Csak jóval később, a Storno fiatal éveiből származó, meglehetősen zilált állapotban fennmaradt rajzok rendezése közben bukkantunk rá öt olyan lapra, amelyek feliratuk szerint egy Lipót főherceg számára készült asztaldíszát ábrázolnak,[2] s melyeken fölismerhettük a gyűjtemény Hollenbachtól származó bronzszobrocskáját is, mint az „Aufsatz” csúcsfiguráját. A rajzokon szerepelt a mű készültének ideje is, a VI. táblán az 1858-as évszám. Később Storno bőséges feljegyzéseiben és emlékirataiban[3] került szóba újból a tárgy, s kiderült, hogy azt a rajzok nyomán Josef Cesar bécsi szobrász mintázta meg, bronzba David Hollenbach öntötte, míg a gravírozást Oswald Steinböck végezte. Azt is innen tudtuk meg, hogy elkészülte után, 1858-ban Lipót főherceg hernsteini kastélyába került.

A továbbiakban az 1984-ben Grafeneggben megrendezett „Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs” című kiállítás katalógusa volt segítségemre,[4] amely közli a bronzba öntött asztaldísz reprodukcióját s azt, hogy a mű ma is Hernsteinben található. Míg a szobrász és a bronzöntő személye ismert, a tervező, azaz Storno neve feledésbe merült.

Az aranyozott bronz asztaldísz 110 cm magas, pompás műtárgy. Koronázó alakjának kezéből hiányzik a fajdkakas, ami a soproni példánynál hiánytalanul megvan. Készítésének éve viszont nem 1861, hanem a rajzok és leírások bizonyítéka szerint 1858.

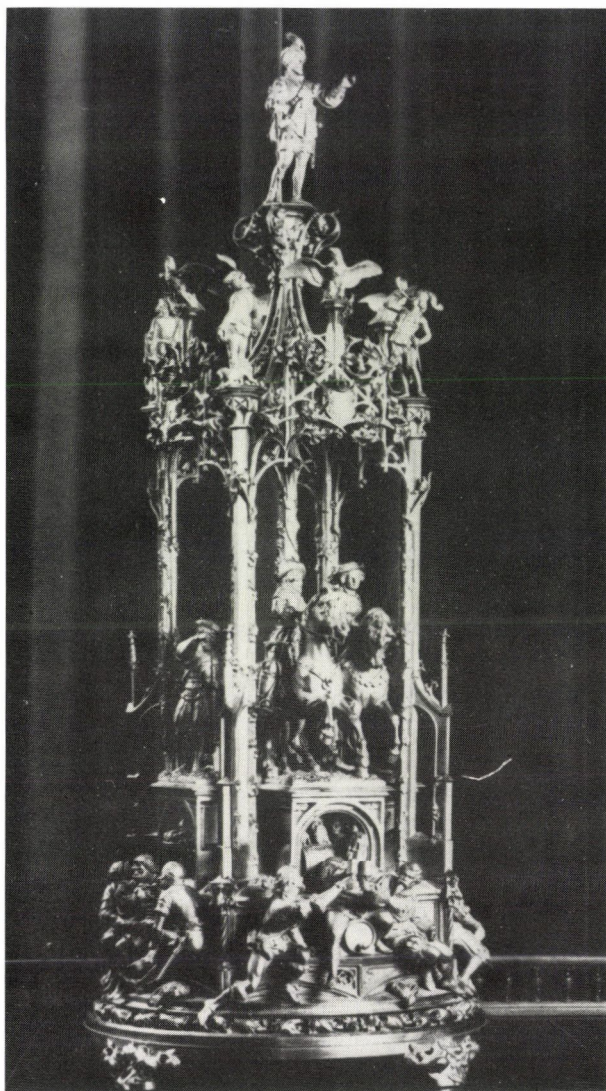
Az azóta eltelt időben szorgalmasan rendeztettem Storno hagyatékát, és izgalommal tapasztaltam, hogy 1850–70 között igen sok tárgyat tervezett; az asztaldísz tehát nem állt magában. Az is kiderült, hogy az efféle tervek jó részben David Hollenbach, a *Gewerbe Kunstblatt* című osztrák iparművészeti folyóirat számára,[6] valamint neves személyek, többek között a Pejacevich család[7] megrendelésére készültek, és volt még több, Lipót főhercegnek szánt terv is. Megpróbáltam a hagyatékban föllelhető rajzok, jegyzetek és levelek segítségével, majd bécsi kutatással nyomára jutni annak, hogyan került kapcsolatba id. Storno Ferenc bécsi megrendelőkkel, művészekkel és iparosokkal.

A kismartoni születésű Storno 1845-ben, huszonnégy éves korában érkezett Sopronba, ahol kéményseprőként dolgozott. Átmenetinek szánt tartózkodásából letelepedés lett, miután 1848-ban elvette feleségül mestere özvegyét és annak súlyos adósságokkal teli műhelyét is vele kapta. Ar-

ról szó sem lehetett, hogy amint tervezte, Bécsbe menjen tanulni. Ehelyett kifizette az adósságokat, a helyi rajziskola tanárához, Steinacker Károlyhoz járt, és nem mondott le művészi ambícióiról. Szerencsére akadtak pártfogói. Egy Bánfalván állomásozó francia tiszt, Edouard de Linage[8] beajánlotta öt több főúri hölgynek, Auersperg hercegnének, Sophie főhercegnőnek, Steinlein bárónőnek, akik kis kompozíciókat rendeltek tőle. De ennél sokkal fontosabb az, hogy 1853-ban Friedrich Amerling bécsi festőhöz is kapott tőle ajánlást, akinek azután Storno igen sokat köszönhetett; emberi biztatásokon túl bécsi foglalkoztatását és ismeretségeit.[9] Levelezésében és rajzhagyatékában 1853-tól kezdve találunk a bécsi munkákra, kapcsolatokra vonatkozó adatokat. Amerling ismertette össze August Ferdinand Braunner gróffal[10], aki eleinte inkognitóban maradvá, Amerlingen keresztül adott neki megbízatásokat.[11] Előbb egy kelyhet rendelt, melyet Szent Ruprecht életéből vett jelenetekkel[12] kellett díszítenie, később napórát, „Hazatérés a vadászatról”-jelenettel, 16. századi stílusban. Ez utóbbi esetben csakhamar kiderült, hogy a grafeneggi kastélyba szolt a megbízás, a kivitelezéssel egyetemben.[13] Közben a gróf felfedte kilétét, és további megrendeléseit már személyesen intézte: rendelt Grafenegg számára csillárt, színházának színpadképeket és cortinát, később asperni kastélyába címerfestéseket.[14] A grafeneggi kastélyban végzett munkák során ismerkedett meg Leopold Ernst építésszel, aki a kastély átépítését tervezte, és aki Amerlingnek is jóbarátja lévén[15], maga is foglalkoztatta Stornót; mint a bécsi Stephansdom *Dombaumeistere*, építészeti rajzokat rendelt tőle. A Braunnernek végzett munkák révén került kapcsolatba Franz Schönthaler szobrásszal, akivel később együtt dolgozott Pannonhalmán, továbbá David Hollenbach bronzöntővel. De ami még fontosabb, Braunner gróf alapító tagja volt a *Niederösterreichischer Gewerbe Verein*nek (1840), amely fontos szerepet játszott az osztrák iparművészet felélesztésében, s melynek lapja, a *Gewerbe Kunstblatt* megbízásokkal látta el Stornót. Ő készítette el az első évfolyam címlaptervét (1859), s a huszonnégy műmellékletből tizennégyet közölt tőle. E révén ismerkedett meg Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1855) művészettörténésszel is, valamint festőkkel, építészekkel, minek következtében a *Centralkommission der Auf- und Erhaltung der Baudenkmahle* 1857-ben, a *Museum für Kunst und Industrie* 1865-ben *Correspondente* választotta.[17]

A megőrzött rajzok tanúsága szerint a legtöbb tárgyat a *Gewerbe Kunstblatt* számára tervezte Strono. A folyóiratnak ugyan csak két évfolyama jelent meg, 1859-ben és 1862-ben, de a rajzok mennyiségéből és a levelezésből is kitetszik, hogy többet terveztek és Stornót szívesen foglalkoztatták. A különféle használati tárgyak túlnyomórészt gótizáló stílusú terveinek művészettörténeti feldolgozása most van folyamatban.





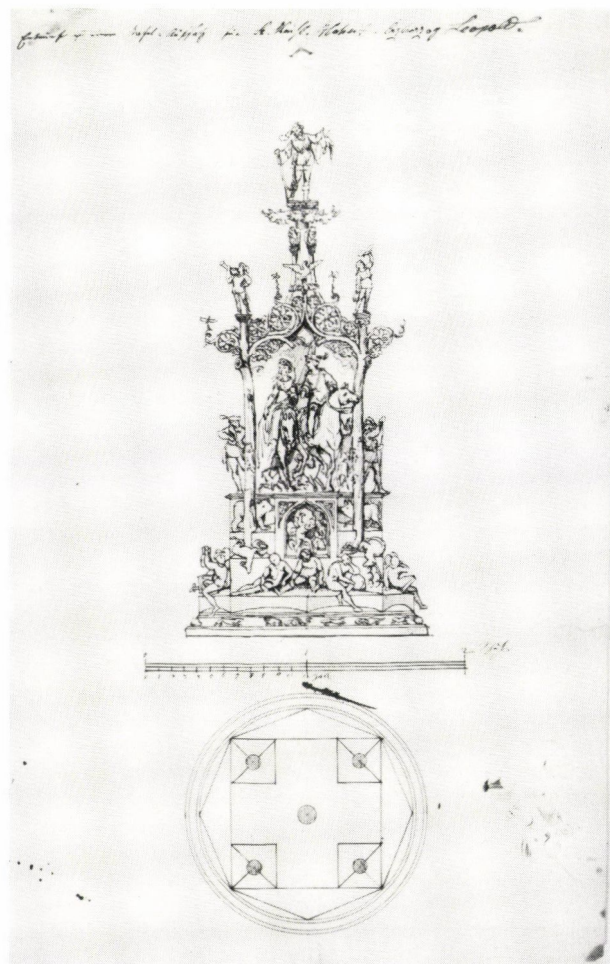
1. Id. Storno Ferenc—Josef Cesar—David Hollenbach: Asztaldísz vadászokkal, 1858. Hernstein, kastély

A rajzok másik nagy csoportja David Hollenbach[18] számára készült, akivel Storno állandóan munkakapcsolatban állt annak haláláig. A Hollenbach részére tervezett fémtárgyak zöme csillár és kandeláber volt, emellett falikarok, de találunk közöttük ajtóvereteket, tűziszerszámokat, kapucsengőket is és nem utolsósorban a tárgyalt asztaldísz. Hollenbach korának sokat foglalkoztatott bécsi bronzöntője volt, aki középületek mellett főrangú személyeknek, pl. Schwarzenberg hercegnének, Lipót főhercegnek szállított bronzárut, továbbá asztali készleteket. Természetesen szakrális tárgyak, oltárfelszerelések kivitelezésével is foglalkozott. Stornóval sűrűn levelezett és találkozott, a rajzok tanúsága szerint konkrét megrendelések mellett mintakészlete, modelljei számára is készítettett vele terveket. Levelezésükből[19] furcsa módon hiányzik az asztaldíszre vonatkozó bármiféle utalás, pedig a megrendelő magas méltósága és a tárgy nagyságrendje ezt indokolná. Nyilvánvalóan személyesen beszélték meg a részleteket. Az nem lehet kétséges, hogy a megrendelés Hollenbachnak köszönhető, hiszen tudjuk azt, hogy a főherceg hernsteini

kastélyához ő szállította a kandelábereket és egyéb világítótesteket, valamint a Theodor Hansen építész tervezte bútorok bronz foglalatait és díszítéseit is.[20] Ő az, aki az ismeretlennek számító Stornót bevonta a jeles munkába.

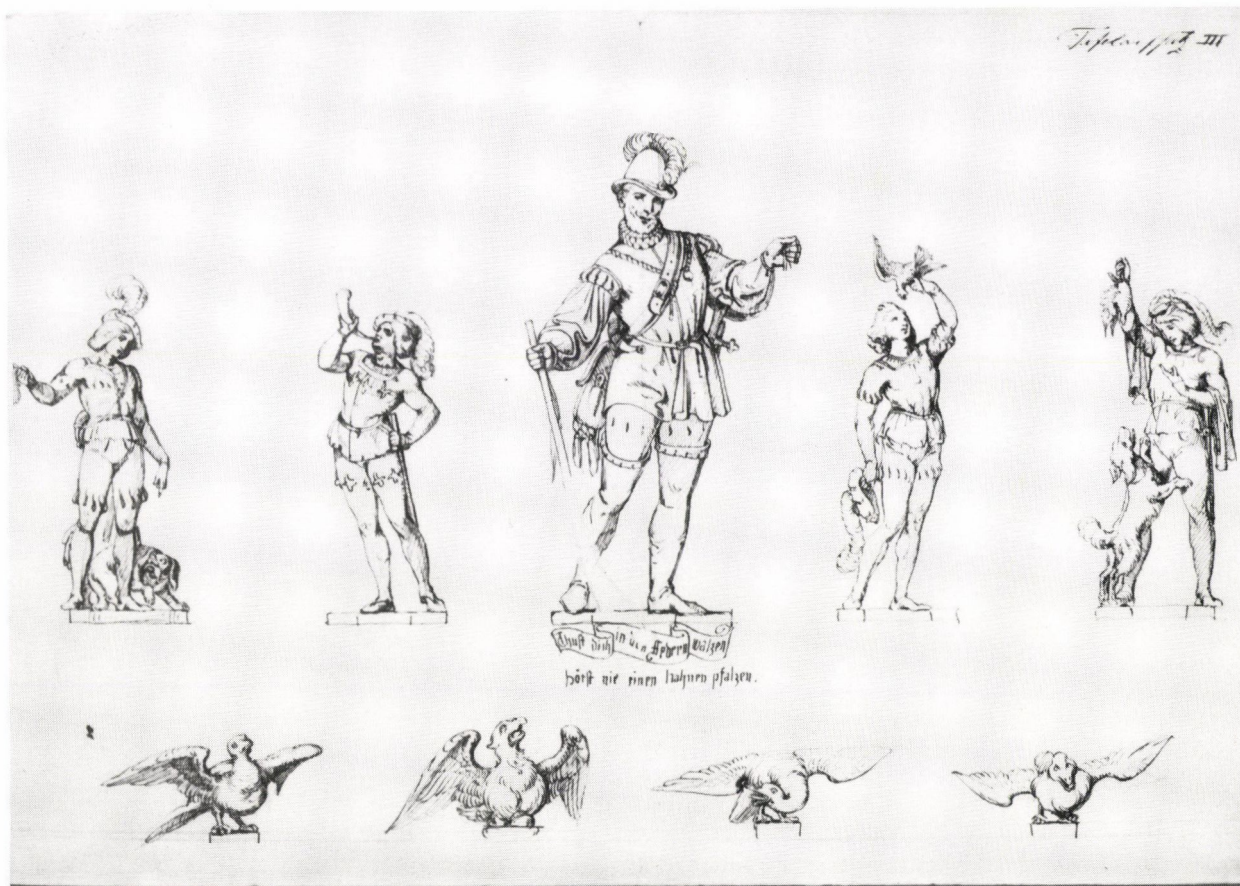
Az asztaldíszhez készült, a Storno-hagyatékban megőrzött rajzok I–VI-ig számozottak, közülük hiányzik a II. számú, amely valószínűleg a baldachint és az ornamentális részleteket ábrázolta. Ezt azért sajnáljuk különösen, mert a rajzokat a tárgy fotójával összevetve itt látjuk a legnagyobb eltéréseket. Dokumentumok híján csak következtethetjük, hogy e változtatásokat az asztaldísz statikája és kivitelezhetősége motiválta.

Az asztaldísz egészét ábrázoló I. számú rajzon nyolcszögletű alapról (a valóságban kerekéről) indul a felépítmény, amelyet az alsó harmadában négy jelenet, a jelenetek fölött pedig kis fülkék változtatnak négyszögletessé. Az így kialakított platón helyezkedik el a vadászatról megtérő lovaspár a kísérő vadászokkal, vadhordókkal, mint az asztaldísz méretben és elhelyezésében is lehangsúlyosabb része. Az alsó harmadból indított öt fatörzs és oszlop tartja a lovasok fölötti díszes, áttört baldachint, melynek peremein öt apród áll, kezében a vadászathoz tartozó eszközökkel, madarakkal. A baldachin talapzatban végződő középső csúcsát koronázza a soproni gyűjteményben is meglévő vadászalak, jobbában puskával, felemelt baljában fajdkassal.



2. Id. Storno Ferenc: Az asztaldísz terve, 1858. Sopron, Stornogyűjtemény





3. Id. Storno Ferenc: Részletrajzok az asztaldíszhez, III. Sopron, Storno-gyűjtemény

Az asztaldísz egészét ábrázoló rajzot és az elkészült tárgyat összevetve arra figyelhetünk fel, hogy a műnek a rajzon látható felépítményét lényegében megtartották ugyan, de a jellegét megváltoztatták. A rajzon ugyanis a baldachint tartó fák inkább fatörzsek, maga a baldachin bonyolult szerkezetével úgy néz ki, mint egy lombos fa — ha stilizáltan is, de megidézi a vadászat helyszínét, az erdőt. Az elkészült mű azonban sokkal szabályosabb, nem fához, inkább épülethez válik hasonlóvá. A fatörzset imitáló oszlopokat levelekkel futtatja ugyan be az alkotó, de hozzákapcsol további oszlopokat, alul támíveket, a baldachint pedig kupolaszerűvé formálja. Elképzelhető, hogy e változtatásokat technikai okokból végezték, de éppúgy igaz lehet az is, hogy ízlésbeli különbségekre utalnak. Az sem kizárt, hogy a megrendelő, Lipót főherceg kívánt módosítást, hiszen tudjuk, a mű modelljét bemutatták neki. Ehhez annyit hozzá kell még fűznünk, hogy a múlt század közepéről ismert gótizáló stílusú tárgyak díszítésében többnyire a későgótika naturalizmusát alkalmazták a szigorúbb architektikus elemek mellett. Mint ahogyan a Gewerbe Kunstblatt számára tervezett használati eszközöknél és tárgyaknál is megfigyelhetünk számos természeti részletet; a mérműves, frizszerűen alkalmazott motívumok mellett kúszólevelek, bütökös ágak, lombok, állatok díszítik az edényeket és a többi tárgyat. Ez a különös bukolika időnként odáig fajul, hogy a leveses tálon például a levesbe való zöldegekből álló frizek is megjelennek.[21] Mindezt azért mondhattuk el, mert úgy véljük, hogy magát a tárgy kon-

cepcióját változtatták meg a tervrajzhoz képest. A III., IV., V. és VI. rajzon ábrázolt részleteket összevetve a tárgy fényképével úgy tűnik, nincs lényeges eltérés. Az építményt a Storno által kitalált és megrajzolt alakokkal népesítették be.

Az asztaldísz alsó harmadában a vadászattal összefüggő, szám szerint négy humoros jelenetet látunk. Középpont a vadászból megtérő előkelő lovasok, mellettük vadászok és az elejtett vadat cipelő szolgák láthatók, míg fölül apródok és egy vadász állanak. A csoportokból az alsó sorban a posztamensen levők magyarázatra szorulnak. Storno jegyzeteiben és rajzain megtalálhatók azok a feliratok, amelyek a jelenetek tartalmát magyarázzák és amelyek a megvalósult műről hiányoznak.

Az első csoport két alakból áll, szemben a többiek hármas csoportjaival. Térdeplő, a koronázó szoborral azonos ruházatú figura mellett párnán, takaróban fekvő férfi látható, s a jelenethez a következő vers tartozik:

„Thust dich in der Feder walzen  
Hörst nie einen Hahnen pfalzen.”

A csoport fölötti kis fülkében törpék órát és hallócsövet hordoznak a jelenet kiegészítéseként.

A második csoport három üldögélő vadászt ábrázol, akik közös tálból kanalaznak. A jelenethez tartozó mondás így szól:

„Auf Bewegung schmeckt das Essen.”



Isplausfeld. N.



4. Id. Storno Ferenc: Részletrajzok az asztaldíszhez, IV. Sopron, Storno-gyűjtemény



A csoport mögötti fülkében étkeket hozó törpéket látni.  
A harmadik csoport 1858-as évszámmal ellátott hordó körül ülő, félig fekvő vadászokat mutat, akik a hozzájuk rendelt szöveg szerint cselekszenek:

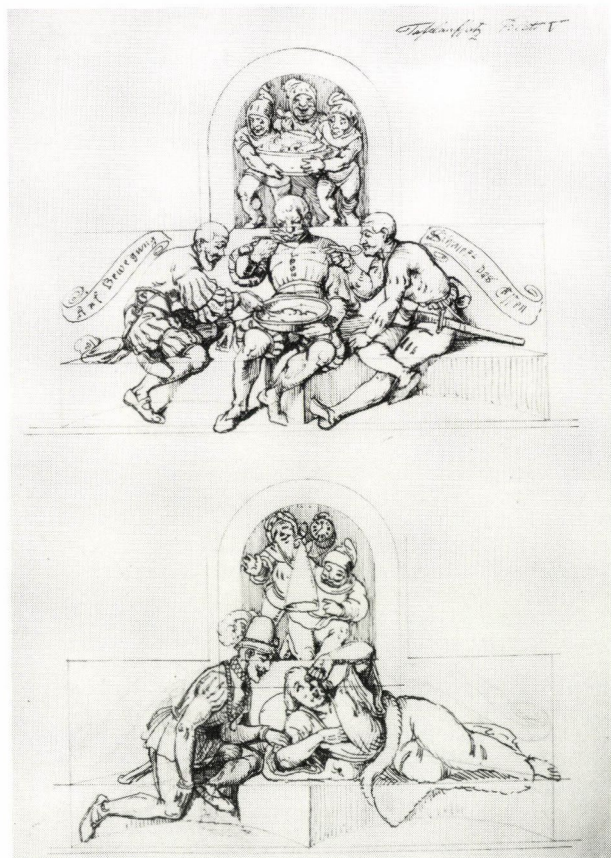
„Auf das Essen schmeckt der Wein.”

Fölöttük újabb hordót gurítanak a fülkében lévő törpék.  
A negyedik jelenetben három, talán részeg, alvó vadász figyelhető meg, mögöttük a fülkében zenészek, a jelenet felirata:

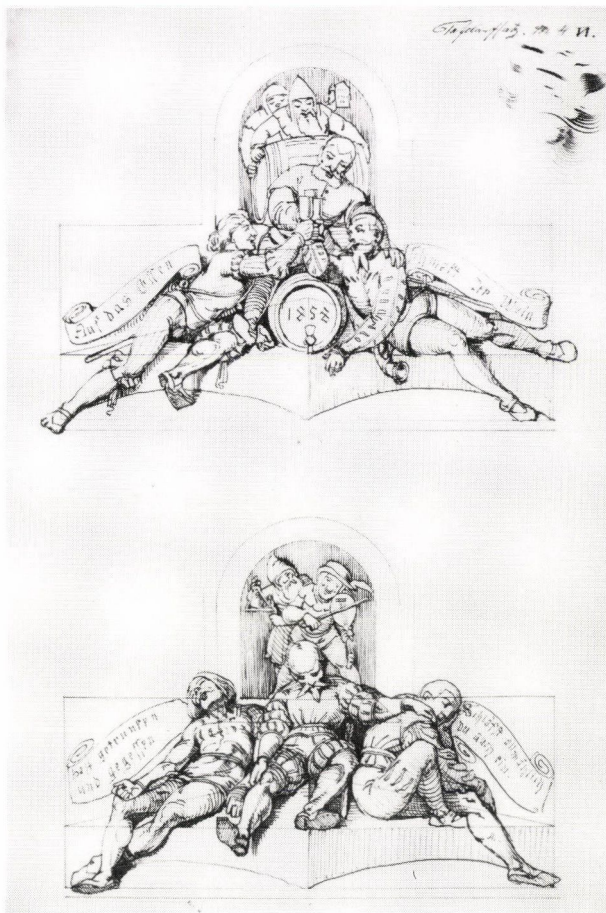
„Hast getrunken und gegessen  
Schläfst allmählich du auch ein.”

Ezek a csoportok a vadászat és a vadászok tréfás megjelölését szolgálják, melyről nyilvánvalóan sok rigmus és közmondás élt a köztudatban. A vadászat helyett vagy ürügyén evő, ivó embereket megidéző jelenetek humora eszünkbe idézi „A vadász temetése” című európai vándortörténet képeit éppúgy, mint Storno egyik, a Gewerbe Kunstblattban megjelent söröskorsó-tervét.[22] A korsó testét levélfrízek, futó nyulak díszítik, míg a fedelén kutyájával alvó vadász ül. A fedél billentőjét a csoport mögött ülő nyulacska képezi. Mindehhez a peremen vers járul:

„Wenn Hund und Jäger schlafen thut  
Bekommt sogar der Hasl Muth.”



5. Id. Storno Ferenc: Részletrajzok az asztaldíszhez, V. Sopron, Storno-gyűjtemény



6. Id. Storno Ferenc: Részletrajzok az asztaldíszhez, VI. Sopron, Storno-gyűjtemény



7. Id. Storno Ferenc: Napóra terve a grafeneggi kastély számára, 1854. Sopron, Storno-gyűjtemény





8. Id. Storno Ferenc: Koronázó alak az asztaldiszról, 1858. Sopron, Storno-gyűjtemény

A tárgyaknak, edényeknek rigmusokkal, hozzájuk illő közmondásokkal való díszítése a múlt század közepének népies ízlésére vall. Az írott szentenciák mintegy magyarázzák a tárgyakat, intik használóikat a helyes viselkedésre. Így lehet ez az asztaldisz talapzatán megjelenített, jót evő, ivó, azután elalvó lusta vadászok esetében is. E humoros indítás után a középreszen előkelő lovaspár következik gondosan kidolgozott, főúri viseletben. A főnézetet a lovasok beállítása mellett a baldachinon levő címer és a koronázó vadászalak mozdulata is hangsúlyozza. Az asztaldisz részletrajzain megfigyelhető öltözetben, onnan ismerős mozdulatokkal és beállításban, kis füves domborúlaton jelenik meg az ünnepélyes csoport.

Amint azt Storno feljegyzéseiből is tudjuk, a szereplők 16. századi stílusban, azaz kosztümben ábrázoltak. Ez a divat végigkövethető az evő, ivó, álldogáló vadászok öltözködésén éppúgy, mint a felső párkány apródjainak és vadászainak ruháin. Ezeket a részleteket Storno egy korábbi munkájának tapasztalatait felhasználva tervezte. A grafeneggai kastély napórájának a soproni gyűjteményben őrzött tervrajza utal az előzményekre.[23] A Braunner gróf megrendelésére készített napóra sajnos elpusztult, de a rajz megőrizte az eredeti és itt felhasznált jelenetet. Stornót egyébként is sokat foglalkoztatták viseleti kérdések, vázlatkönyvében számos rajz, másolat található e témakörből.

Tudjuk, az asztaldisz fából és viaszból készített modelljét mutatták be Lipót főhercegnek, aki 1858-ban megrendelte azt, s a művet még ez évben kiviteleztek. Egy későbbi feljegyzésében sajnálkozva írja Storno, hogy a főherceg az asztaldiszát jóformán elzárva tartotta hernsteini kastélyában és még egy vadászati kiállításra sem adta kölcsön. Így e valóban sikeres mű nem vált közzismertté, tervezőjének neve is feledésbe merült. Ehhez hozzájárult az is, hogy a bécsi kapcsolatok is lassan megszűntek, Storno csaknem teljesen felhagyott a profán jellegű, iparművészeti munkákkal — szaporodó restaurálási feladatai révén egyre inkább áttért szakrális tárgyak, oltárok, templomi berendezések tervezésére.

Askercz Éva

## JEGYZETEK

- 1 Aranyozott bronz, 18 cm, ltsz. S. 84.698.1.
- 2 Tus, toll, egyenként 48 × 32 cm, ltsz. S. 84.139/1-5.
- 3 Id. Storno Ferenc kiadatlan életrajzi feljegyzései I., 4-6. (Meine Arbeiten)
- 4 Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs — von der Revolution zur Gründerzeit. Katalógus. Wien 1984, I. kötet, 495, 28.18. szám.
- 5 A katalóguscikk szerzője, Walter Krause levélbeli megkeresésemre számos fotóval örvendeztetett meg, melyeket ezúton is köszönök.
- 6 A Gewerbe Kunstblatt, melynek kiadója a Niederösterreichischer Gewerbe Verein volt, az első, osztrák iparművészettel foglalkozó folyóirat, amelynek mindössze két évfolyama jelent meg 1859-ben és 1862-ben. Az első évfolyam címlapját és a 24 műmellékletből tizennégyet, a második évfolyamból ötöt Storno Ferenc alkotott, osztrák építészek társaságában. A folyóirat számára ennél többet tervezett, a rajzok S. 84.134/1-40. számon találhatók.
- 7 A Pejacevich család soproni háza, nasicei és zalabéri kastélya számára Storno számos bútort tervezett, valamint enteriőröket is. A soproni berendezés teljesen eltűnt, a zalabéri kastély 1945-ben leégett, a nasiceiről semmit nem tudunk. A rajzok S. 84.136/1-10. számon.

8 Edouard de Linage 1853. április 18-án keltezett levelében értesíti erről Stornót.

9 Friedrich Amerling (1803-1887) tizenhárom, 1853-1862 között írt levele őrződött meg, közülük a Soproni Szemlében folytatban van.

10 August Ferdinand Braunner (1796-1877) műgyűjtő, az osztrák iparművészet fontos mecénása volt, aki 1817-22 között sokat utazott Angliában és Skóciában. Az angol kultúrához való kötődése meghatározta tevékenységét. Grafenegg kastélyát az 1840-es években kezdte átépíttetni gótizáló stílusban. Amerlinggel szoros barátságban volt, melynek alapja angol kötődésük lehetett. Amerling többször lefestette Braunnert, többek között lengyel lovagi kosztümben is. Tevékenységéről, szerepéről ld. a Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs I. katalógus I. kötetét.

11 Vö. Amerling 1854. március 15-én és 23-án Stornóhoz írt leveleit.

12 E kehely rajzát és a kehelyt nem ismerjük.

13 Ld. Amerling 1854. július 4-én és augusztus 20-án írott leveleit.

14 A színpadképek akvarellvázlatai (40 × 60 cm) S. 84.143/2-11. számon.



15 Mint Amerling életrajzírójának könyvéből tudjuk, szoros barátságban álltak, együtt utaztak Olaszországban: *Ludwig August Frankl*: Friedrich von Amerling. Ein Lebensbild. Wien 1889, 27.

16 Leopold Ernst (1808–1862) fontos szerepet játszott a bécsi városépítészetben. Storno 1868-ból származó életrajzából tudjuk, hogy többek közt a Stephansdom és a minorita templom lerajzolásával, valamint Klosterneuburgban kőrusszékek, Laxenburgban bútorok lerajzolásával bízta meg őt. E rajzokról hiába érdeklődtem a bécsi Bundesdenkmalamt nál.

17 Az erről szóló okiratok kiállítva a Storno-gyűjteményben.

18 David Hollenbach (1810–1871) rézműves, bronzöntő. Bajor születésű, Nürnbergben, majd Párizsban tanult. Bécsben 1840-ben telepedett le és hamarosan sikeres műhelyt foglalkoztatott. Hagyatékából mintakönyveket és fotókat őriz a Museum für Angewandte Kunst Bécsben, melyeket megnézhettem. A Lipót főher-

ceg számára készített tárgy szerepelt mintakönyvében. Az átnézett fotók tanúsága szerint az 1860-as évek elejéig gótizáló, ezután neoreneszánsz bronzárut készített. A bécsi iparművészeti múzeum létrejöttében is jelentős szerepe volt, amint erről a múzeum évkönyvében halálakor megjelent megemlékezés ír: Mitteilungen des. K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie 6. 1871:69, 403.

19 Hollenbach 1854–65 között írt tizenhat levelét őrzi a gyűjtemény: 3. doboz/8.

20 Österreichische Kunsttopographie, Band XVIII. Wien 1924, 308–321.

21 Gewerbe Kunstblatt I. Jg. Blatt 15.

22 Gewerbe Kunstblatt I. Jg. Blatt 1.

23 A napórához készített tollrajz 68 × 57 cm, S. 84.143/1., az akvarellvázlat 74 × 100 cm, S. 84.143/12. számon.

#### ENTWURFZEICHNUNGEN ZU EINEM TAFELAUFSATZ FÜR ERZHERZOG LEOPOLD VON FERENC STORNO D. Ä. (1858)

Ferenc Storno d. Ä. (Eisenstadt 1821—Sopron [Ödenburg] 1906) ist aus einem Schornsteinfeger zum Restaurator geworden. Er ließ sich 1845 in Sopron nieder und bildete sich autodidaktisch weiter. Durch seine Mäzene ist er mit Friedrich Amerling in Wien bekannt geworden, der ihm in den 50er Jahren zu zahlreichen Aufträgen verhalf. Er schuf meistens Entwürfe für Gebrauchsgegenstände. Unter seinen Auftraggebern befand sich August Ferdinand Brauner, der Herr von Grafenegg, so entwarf er für dieses Schloß eine Sonnenuhr, Kronleuchter und auch Bühnenbilder, die er auch selbst ausführte. Auf diese Weise kam er mit dem Niederösterreichischen Gewerbeverein in Berührung, für dessen Zeitschrift, das *Gewerbe Kunstblatt*, er mehrmals den Titelblatt entwarf und in dessen Jahrgängen 1859 und 1861 er zahlreiche Entwürfe für gotisierende Gebrauchsgegenstände veröffentlichte. Durch die Wiener Aufträge kam er mit dem Bronzegießer David Hollenbach in Berührung, für den er eine Anzahl Entwurfzeichnungen lieferte: Kronleuchter, Kandelaber, Wandleuchter und Kerzenständer, Kaminbesteck und Türbeschläge.

Durch Hollenbach erhielt er einen seiner größten Aufträge, er entwarf einen Tafelaufsatz für Erzherzog Leopold. Das in vergol-

deter Bronze ausgeführte Kunstwerk, ein 110 cm hoher, dem spätgotischen Stil nachempfundener Prunkgegenstand von Jagdthematik, befindet sich bis heute in Hernstein. Die zentrale Szene zeigt einen von der Jagd heimkehrenden Reiterpaar. Am unteren Teil sind in Figurengruppen lustige Jagdszenen untergebracht. Der Aufsatz wird durch einen durchgebrochenen Baldachin auf Baumstämmen bekrönt, oben mit Pagen und der Figur eines Jägers. Die Zeichnungen zu diesem Gegenstand befinden sich mit einer Ausnahme in der Sammlung Storno in Sopron. Der Aufsatz bringt die Beschreibung des Tafelaufsatzes und eine vergleichende Analyse der Entwürfe und des ausgeführten Gegenstandes. Die plastischen Arbeiten stammen von Josef Cesar, der Bronzeuß wurde von David Hollenbach, die Ziselierung von Oswald Steinböck ausgeführt. Die Entstehungszeit läßt sich aufgrund der Zeichnungen und der Tagebucheinträgen Stornos mit 1858 bestimmen. Der Tafelaufsatz wurde 1984 in der Schau *Das Zeitalter Kaisers Franz Josephs*, auf 1861 datiert, in Grafenegg ausgestellt. Der Name des Entwerfers wurde nicht angegeben. Vorliegende Veröffentlichung der Entwurfzeichnungen Stornos ist als Nachtrag zu jener Ausstellung gemeint.







## HANDLER NÁNDOR SOPRONI ÉPÍTÉSZ VÁZLATKÖNYVE

Handler Nándor építész munkásságával először Tompos Ernő foglalkozott részletesebben „Sopron romantikus épületei” című munkájában,[1] majd a Handler család tagjairól írt tanulmányában.[2] Utóbbi írása Csatkai Endre egy korábban közreadott cikkére épült.[3] Tompos Ernő a soproni építész-dinasztia első „kora klasszicista” tagjának, Handler Jakabnak (1765–18...?) életrajzát egészítette ki fia, József (1796–1881) és unokája, Nándor (1836–1888) munkásságának részletesebb ismertetésével. Tompos Ernő kutatásai megjelenésük idején igazi újdonságnak számítottak és egy sor értékes adattal gazdagították a 19. század soproni építészettörténetét. Az írások szemléletét erősen befolyásolta az akkori idők művészettörténeti kutatásának felfogása.[4] Ezzel magyarázható, hogy érdemben lényegében csak az 1860-as évekig foglalkozott Handler Nándor épületeivel, ezek közül is elsősorban a romantikus neogótika modorában formált házakat írta le és értékelte. Az 1860 és 1888 között született műveket „megfáradt” alkotásoknak ítélte,[5] és úgy látta, hogy ezek korai, felívelő szakaszának műveivel alig hozhatók kapcsolatba.

Tompos Ernő még egy fontos kérdésben nem foglalt állást: nem talált ugyanis semmiféle megbízható adatot azzal kapcsolatban, hogy hol tanulta építész mesterségét Handler Nándor. Építészünk nevét a Bécsi Műegyetem tanulói között nem találta meg:[6] úgy vélte, hogy a további kutatások már nem járhatnak említésre méltó eredménnyel. 1966-ban azután mégis írt egy rövid közleményt „Handler Ferdinánd vázlatkönyve” címmel,[7] ebben beszámolt arról, hogy eddig elkerülte figyelmét az építész rajzfüzete: ennek tartalmát korábbi írásait kiegészítendő mégis érdemesnek tartotta közreadni. A füzet lelőhelyét azonban pontatlanul adta meg és évek múlva arról sem tudott tájékoztatást adni, hogy hol látta e dokumentumot. Csupán a szerencsés véletlennek köszönhető, hogy Handler Nándor vázlatkönyvére ismét sikerült rábukkanni.[8]

Az elmúlt két évtizedben a 19. század építészetének feldolgozása jelentős, új eredményeket hozott,[9] ugyanakkor nem elhanyagolhatók a soproni helytörténeteszek újabb vizsgálódásai sem.[10] Handler vázlatfüzetét ismételtelen áttanulmányozva ma úgy látjuk, hogy forrásértéke nagyobb, mint ahogy azt a korábbi kutatások alapján feltételezni lehetett. A rajzokat — a technikai kifogások ellenére — az építész életművének fontos részeként kell kezelnünk és külön figyelmet érdemelnek azok az információk, melyek Handler iskolázottságával, pályakezdésével kapcsolatosak. Mindez indokolta, hogy vizsgáljuk át ismét gondosan a füzetet, és a rajzokat vessük össze Handler korai építészeti alkotásaival.

### *A vázlatfüzet*

A barna színű, fekvő alakú könyvecskébe ragasztott címke elárulja, hogy azt Bécsben, a Kärtnerstrasse Nr.

982.-ben vásárolták,[11] J. Mayr „Róma városához” címzett „Író- és rajzkellékek” üzletében. A füzetet gyakorlati szempontok figyelembevételével állították össze, elsősorban helyszíni vázlatok, rajzok készítéséhez. Ezt bizonyítja szolid, erős kivitele; még a ceruza elhelyezésére is gondoltak.

Maga a füzet 14,5 × 21 cm méretű, a lapokat vastag kartonba kötötték, utóbbit márványozott papírral vonták be. A kemény borítón számtalan benyomódás látható, ezek szerint Handler alátétként is használta a rajzoláskor. A füzetbe erős cérnával tizenhat kettős lapot fűztek be, így összesen 64 oldalnyi hely állt rendelkezésre ábrák készítéséhez. A vízzel nélküli rajzlapok finoman szemcsézettek, ceruzarajzra és vízfestésre egyaránt alkalmasak. Az igényesség és szakértelem már a füzet kiválasztásából is jól érzékelhető.

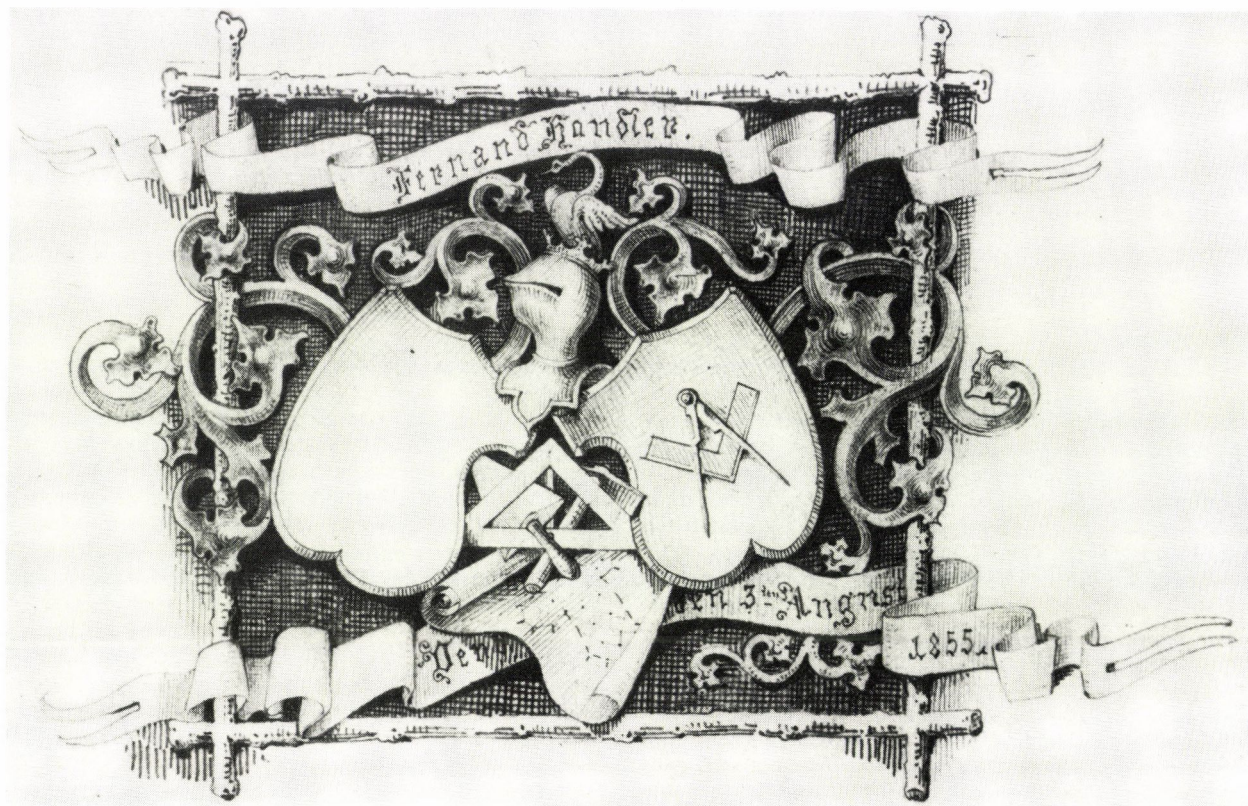
A könyvecske koráról az első, belső lapra rajzolt címlap szalagjára írt 1855. augusztus 3-i dátum tájékoztat. Ez időponttól Handler nagyjából harminc oldalt, a rendelkezésre álló lapok közel felét töltötte meg rajzaival.[12] A vázlatkönyvet minden bizonnyal a címlap megrajzolásával „avatta fel”. A lendületes, szépen kidolgozott grafika nyilvánvalóan rajzasztalon készült. Az ezt követő oldalakon aztán minden különösebb tematikai megfontolás nélkül következnek a különböző tárgyú és technikájú vázlatok. Sajnos a rajzok egyikén sincs dátum, így nem állapítható meg, hogy az ábrák sorrendje időrendi sorrendet is tükröz-e, pontosabban csak következtethetünk a rajzok készítésének hozzávetőleges sorrendjére.[13]

Nehéz azt is eldönteni, hogy vajon mely vázlatok készültek a helyszínen és melyek „műtermi munkák”. A füzet tizennégy épületábrázolást, utcaképet, tájba illesztett épületrajzot képét és négy tájképet tartalmaz. Két, egymás melletti vázlat egy-egy emeletes lakóház formálódó tervét mutatja, biztosak vagyunk azonban abban, hogy az építész elsősorban nem tervezés céljára vette ezt a praktikus kis füzetet; a későbbi évek monumentális elképzeléseinek megformálására mindenesetre már nem ezt használta. A fennmaradó vázlatok épületek részleteit, díszítő motívumokat mutatnak. Ezek legtöbbször amolyan „ujjgyakorlat” és semmiképpen sem valamelyik mintakönyv ábráinak szolgái másolata. Hogy önálló kompozíciókról van szó, bizonyítja a rajzok egyikén felfedezhető „Erfunden im August” felirat. A nagyobb építészeti egységeket ábrázoló rajzok mellett sok a magyarázó, értelmező részletrajz, nagytű.

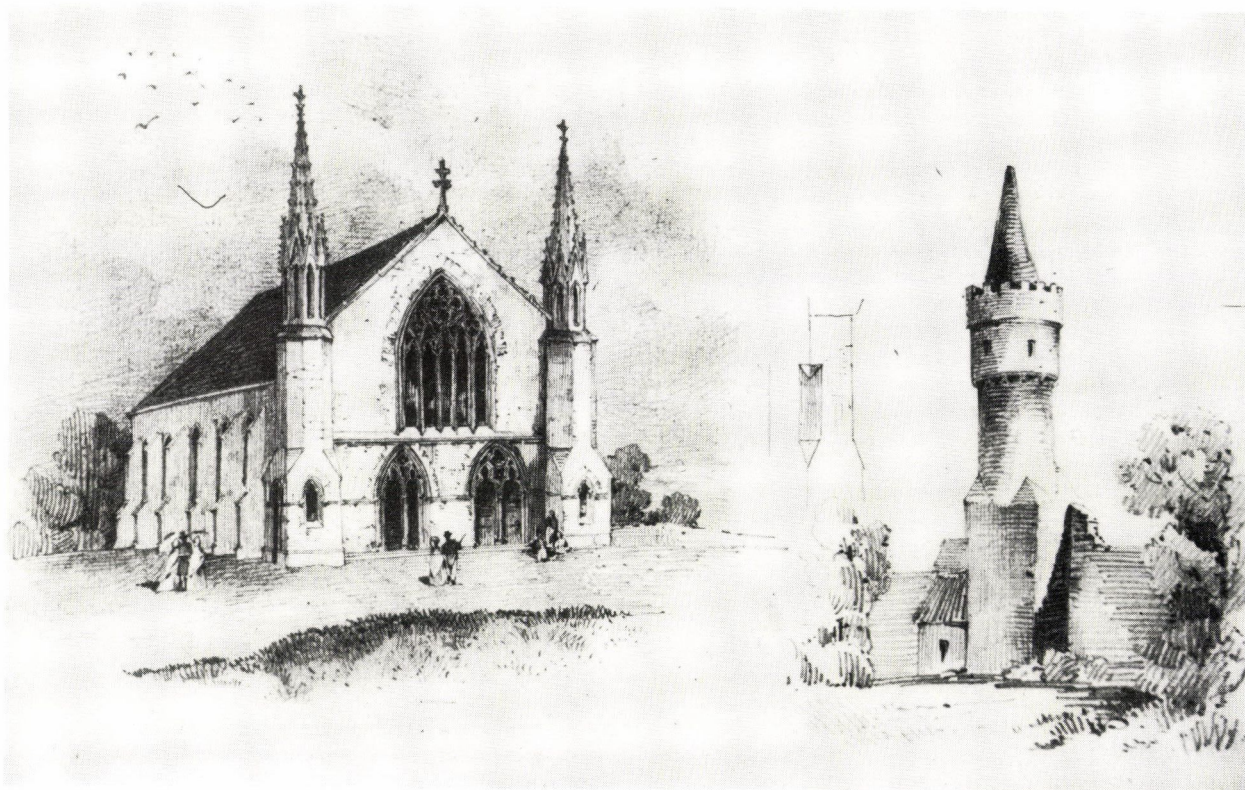
### *A címlap*

A címlap 9 × 9,5 cm befoglaló méretű, enyhén elnyújtott, téglalap formájú kompozíció: „a gótikus keretben két címerpajzs található — az egyik üres, a másikon körző és derékszög, mint az építészet jelvényei. Felettük: Fernand





1. Handler Nándor vázlatkönyvének belső címoldala, 1855



2. Gótizáló templom és bástya képe Handler Nándor vázlatkönyvében, 1855 körül





3. A soproni Orsolya téri templom homlokzata. Handler Nándor, 1859–1862

Handler feliratú, alul a már említett dátumot tartalmazó szalag”,[14] a két vékonyan keretezett címerpajzs között háromszög-vonalzó, vakolókanál és kőműves kalapács, valamint hengerbe csavart, kibomló épületterv is található. A két címert gótikus növényindák fogják egységbe, felettük rostély és idealizált madár képe látható.

A címlap önmagában is tetszetős, eredeti kompozíció, ezen túl azonban egy sor fontos „üzenetet” is hordoz, melyek valamilyen módon kapcsolatban vannak a vázlatkönyv következő lapjaival, alkotója első, megvalósult épületeivel és sajátos élet- és művészettelfogásával is. Mindezekelőtt meglepő nevének franciás megjelölése: tervein ugyanis később ezt a formát soha nem alkalmazta, leginkább a német csengésű Ferdinand nevet használta, későbbi tervein pedig elvértve a magyaros Nándor keresztnévvel is találkozunk.[15] De maga az 1855-ös évszám is elgondolkodtató. Handler 1836. február 27-én született, így a vázlatkönyv első rajzainak elkészítésekor nem volt még húsz éves sem. Egy másik iratból[16] pedig kiderül, hogy édes-

apja 1857-ben fiának felmentését kérvényezte a katonai szolgálat alól, mivel akkor már „rajzolóként” (tervezőként) segített munkájában. A vázlatkönyv tehát tanulmányai alatt vagy közvetlen munkába állása idején keletkezett — legalábbis a legkorábbi rajzok minden bizonnyal ebből az időből származnak. Mindehhez képest a rajzok meglepően színvonalasak: kiderül belőlük, hogy az alig tizenkilenc éves Handler rendelkezett már a szakma elengedhetetlen ismereteivel és különösen otthonos volt a középkori építészet formavilágában: emellett jókézü, iskolázott grafikus is volt. Bizonyítja ezt a címlap markáns szerkesztettsége, a motívumok teljes egyensúlya, a rajz rutinos kézre valló kidolgozása és a ceruza biztonságos, bravúros kezelése. És ami ugyancsak szembeötlő, a kettős, címeres kompozíció hamarosan megjelenik a Széchenyi tér 19. számú ház 1856-ból származó homlokzatán — a címlap megszerkesztése így valamiféleképpen ugyancsak az elkövetkező feladatokra való felkészülést szolgálta.

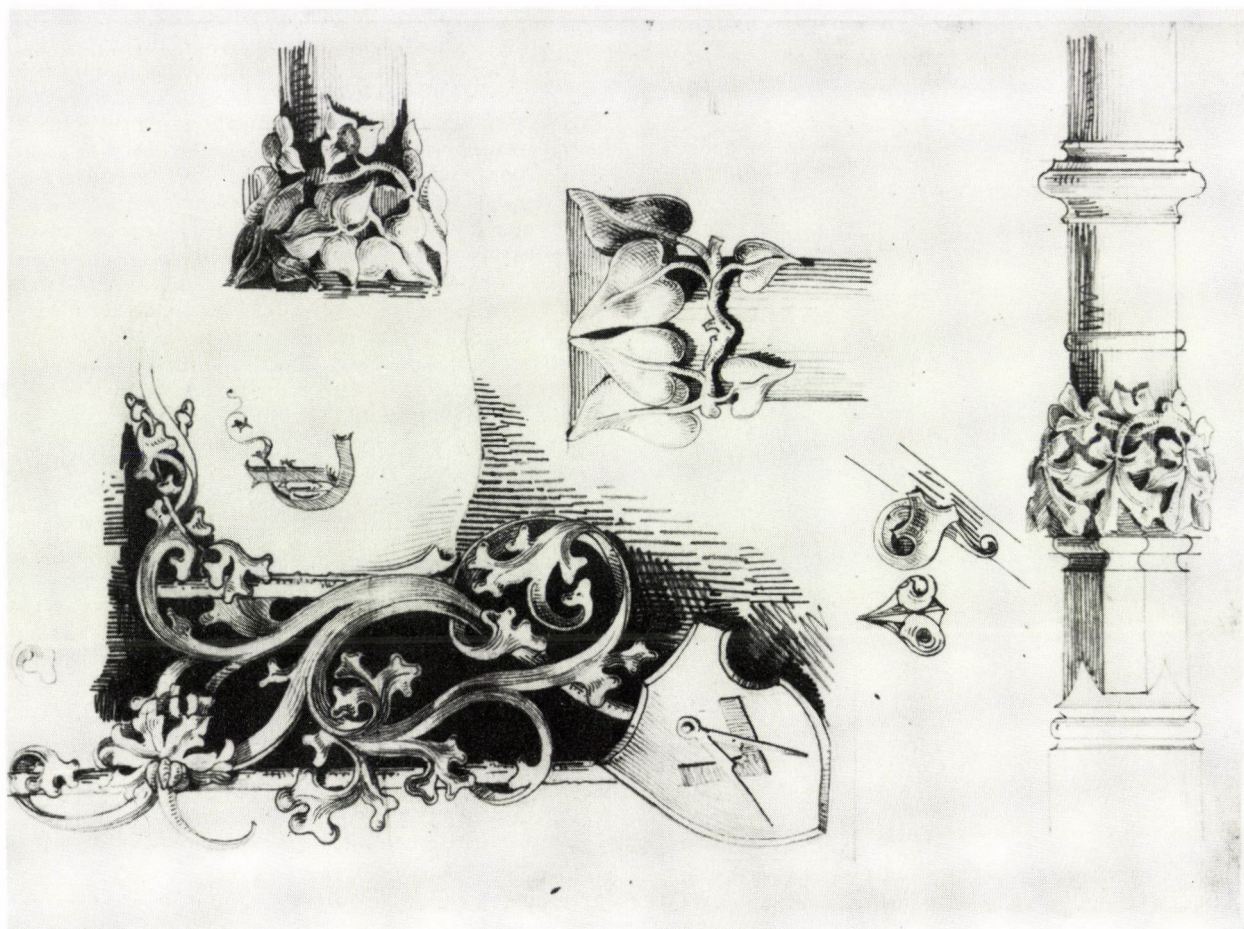
Maga a körzős-vonalzós címer, amely a következő lapokon újra meg újra megjelenik, ugyancsak elgondolkodtató darabja a vázlatkönyvnek. Az építéssel, építészettel kapcsolatos jelképeket e korban szívesen használták fel az épületek díszítésére, a fiatal építész számára azonban — úgy tűnik — különösen fontos volt, hogy valamilyen formában „megjelenjen” az általa készített rajzokon és magán az alkotáson, az épület homlokzatán is.

Handler Nándor nagyapját, Jakabot Sopronba költöztése után szinte azonnal felvették a helyi építőcéhbe.[17] Az édesapja, József 1839 óta volt céhtag.[18] Mindketten jóhírű, megbízható kivitelező hírében álltak, de az általuk kivitelezett épületek terveit is jobbára ők készítették;[19] céhtagságuk a tervezéshez való jogot automatikusan biztosította. Handler Nándor ezzel szemben „alkalmazott”-ként kezdte pályáját, a céhbe való felvételéért soha nem folyamodott, így magasabb művészi-szakmai képzettsége dacára nem volt jogosult az általa tervezett épületek engedélyezési terveinek aláírására: azokat egészen haláláig, 1881-ig édesapja, „Handler József építőmester” írta alá. Történt ez annak ellenére, hogy a fiatal építész munkába állásának első pillanatától kezdve szabad kezet kapott a tervezésben. Handler szerzősége rajzainak technikája alapján gyorsan tetten érhető, ugyanakkor az általa tervezett épületek is sajátos, egyéni stílust mutatnak.

A jelentősebb terveket azonban szignálta. Gyakran már a terv címében jelezte szerzőségét — gondosan megjelölve „architektor” voltát. Volt, amikor az épület plasztikái közé rejtette „névjegyét”, a vázlatkönyvben gondosan kikísérletezett, körzős emblémát. A Széchenyi tér 19. számú ház udvari kapubejáratának keretezése felett „JH”, tőle balra „HF”, jobbra pedig „CH” monogramot fedezhetünk fel. A legdíszesebb édesapjának kezdőbetűs címerpajzs, mely mögé — nagyon hasonlóan a vázlatkönyv ábráihoz — egy körzőt és vonalzót rejtett el („Josef Handler”). Szerényebb saját monogramja és a kőfaragó mester, „Carl Hild” kezdőbetűit magában foglaló címermotívum. Handler Nándor „címere” azonban más épületein is felfedezhető, így például a Jókai utca 18.[20] homlokzatán, melyet Kurcz András polgármesternek épített. A fiatal, kezdő építész számára — úgy tűnik — igen fontos volt az alkotással történő ilyen-fajta, romantikus „azonosulás”.

A hengeres tervlapon háromhajós, szentélykörüljárós csarnoktemplom alaprajza bontakozik ki, melynek alsó harmadát keskeny, boltozott keresztthajó gazdagítja. A vázlatkönyv további lapjain azután egy további gótikus csarnoktemplom homlokzati rajza is szerepel. Mindez azt látszik bizonyítani, hogy Handlert már ebben az időben fog-





4. Építészeti részletek, monogram és címerpajzs Handler Nándor vázlatkönyvében

lalkoztatta a templomépítés nehéz és izgalmas kérdése. Elképzeléseinek megvalósítására először 1859-ben nyílt mód, amikor megbízást kapott a Szent Orsolya-rendtől új templomának megépítésére. Ennek egységes, jól áttekinthető csarnoktere erős hasonlóságot mutat a címlap alaprajzával, a hatalmas mérműves ablak és a tornyok jellegzetes motívumával pedig, a vázlattal azonos kialakításban, a felépült templom homlokzatán is találkozhatunk.[21]

#### Épületrészletek

A füzet soron következő oldalait részletrajzok töltik ki. Az imponáló rutinnal felrajzolt oszlopfők, mellvéddíszítések, párkányok nagyobb része felfedezhető a Széchenyi tér 19. utcai és udvari homlokzatain. A jellegzetes, lépcsősen emelkedő oromzat motívuma az utcai homlokzaton és a hátsó, földszintes udvari homlokzaton egyaránt megtalálható. Meglepő a hasonlóság a vázlatfüzetben ábrázolt csúcsíves ajtónyílás és az udvari oromfal padlásbejáró nyílása között is.[22]

A következő lapokon ismét találkozunk gótikus részletekkel, konzolos erkélyekkel, díszes, állókonzolos bordaindításokkal, áttört, mérműves ablakok rajzával és párkányrészletekkel. Ezek egy része szabadkézzel rajzolt távlati kép, de vannak nézetrajzok is; megszerkesztésüket a fő tengelyek vonalzóval történő felhordásával kezdte. Handler azonban a nézetrajzokat is következetesen metszetek

egész sorával egészítette ki: mindez bizonyítja, hogy e rajzok mennyire a megvalósíthatóság követelményeit figyelembe véve készültek. Az is kitűnik azonban ezekből a szerkesztésekből, hogy mesterük nagy biztonsággal érzekelte e részletek térbeli elrendezését. Az ábrázolt formák befoglaló alakja gyakran geometrikus tömb, melybe nagy mélységben vágnak bele az ornamentikus díszek: ezzel az építész erős és változatos árnyékhatást ért el, anélkül, hogy a homlokzatok zárt jelleg és a homlokzat síkszerűsége csorbát szenvedett volna.

#### Grazi emlékek

Mint láttuk, nem egészen tisztázott, hogy a részletrajzok milyen mértékben tekinthetők meglévő formai megoldások ábrázolásainak vagy önálló építészeti kompozícióknak. Hasonló kétségekkel kell szembenéznünk a városképeket ábrázoló vázlatok keletkezését illetően. A Graz városát és környékét ábrázoló képek esetében okkal feltételezzük, hogy ezek a helyszínen készültek és egy-egy emlékezetes kirándulás emlékét őrzik. A grazi fellegvár kaputornyát ábrázoló rajz a környezet természetű ábrázolásával,[23] az 1830 körül épült Schweizerhof pedig „anekdotázó” módjával, élethű részleteivel, a figurák karakteres vonásaival azt sugallják, hogy ezek a rajzok valóban a helyszínen készültek. Az ausztriai rajzok között azonban nem csak város- és tájképeket találunk. Handlerre nagyon jellemző, hogy



Graz határában a gyorsan terjedő gyártelepek látványa is felkeltette figyelmét: a gyárépületek, üzemi csarnokok, melléképületek, kerítések és gyárkémények alkotta „ipari táj” újszerű látványát is rögzítette vázlatkönyvében.

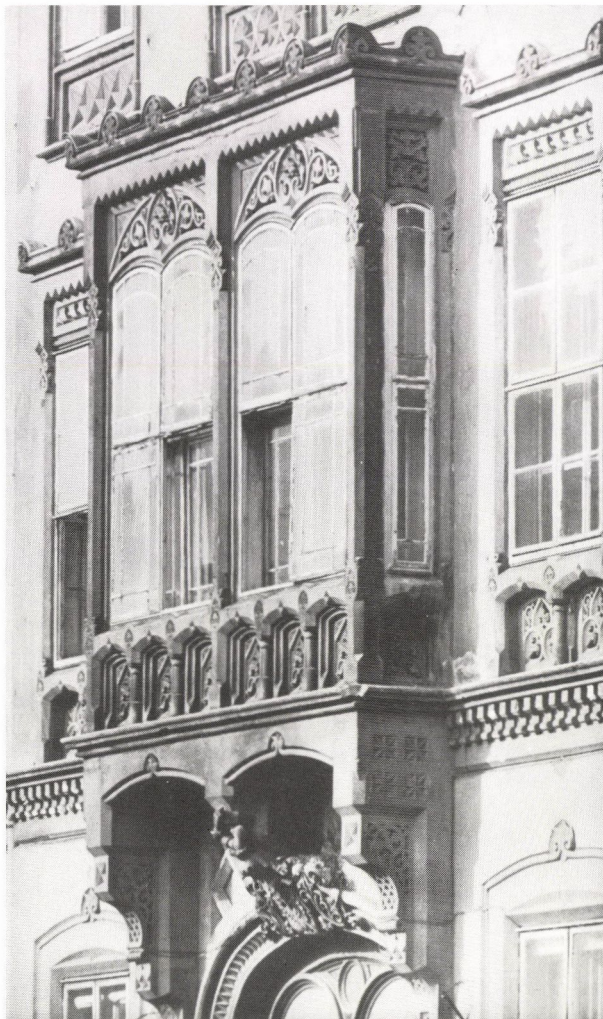
### *Képek Németországból*

A vázlatkönyv zárt egységét alkotják azok a rajzok, melyek németországi épületeket, épületegyütteseket ábrázolnak. Nem lehet nem észrevenni, hogy ezek zártabb, komponáltabb rajzok, mint a stájerországi zsánerképek; joggal feltételezhetnénk, hogy mintarajzok, útikönyvek ábráinak vagy építészeti könyvek ábráinak ügyes másolatai.[24] Ha ez így lenne, akkor is figyelemre méltó, hogy Handler érdeklődése túlnőtt a hazai és osztrák kultúrkörön. Nem elképzelhetetlen azonban, hogy a fiatal építész járt is Németországban. A rajzok témái alapján végighajózhatta a Rajnát és hosszabb időt tölthetett a Balti-tenger melletti városokban is. És végül az sem elképzelhetetlen, hogy Berlinben és környékén is megfordult. Élete és munkássága azt bizonyítja, hogy a német építészet középkori emlékei és a 19. század első felének német építészegyéniségei nagy hatással voltak pályájának alakulására.

A rajzok egy része rusztikus kő- és téglabástyákat, várkapukat, oromzatos házakkal szegélyezett utcarészleteket ábrázol és ezek között a vázlatok között találjuk a már korábban említett gótizáló csarnoktemplom képét is. Az egyik oldal felét Stralsund főterének képe tölti ki,[25] a további lapokon pedig Rheinstein kastélyának képével találkozunk. Ezeken a rajzokon láthatóan kevesebb az elbeszélő elem, a kevés figura — alabárdos testőrök, előkelő hölgyek cilinderes urak társaságában — a korszak divatos városképein szinte mindig megtalálhatók. Könnyen elképzelhető tehát, hogy e rajzok csupán ügyes másolatok. E képek között is sok azonban a kiegészítő vázlat, részletmegoldás elemző rajza: ezeken egy-egy térbeli forma — templomtorony, élszedett falsarok — több oldaláról is megmutatkozik. Ezek a vázlatok csak úgy készülhettek, ha rajzolójuk ismerte az ábrázolt épületeket, minden oldalukról tanulmányozta azokat, azaz alaposan „körüljárta” rajzainak témáját. De mennyiben befolyásolták munkáit ezek az épületek?

Handler Nándor 1855-ben Sopronban ritka és különleges lakóépülettel debütált (Széchenyi tér 20.), melynek fő jellegzetessége utcai homlokzatának tiszta, téglapilléres kialakítása. A homlokzat élszedett falpillérei a földről indulnak és megszakítás nélkül érik el a vékony, kis kiülésű főpárkányt. A téglapillérek közét ablakok töltik ki, alattuk egyszerű, a teljes mellvédet behálózó kőornamentika. Az élszedett pillérek sora, a homlokzat erőteljes függőleges tagolása igen hasonló a vázlatfüzetben ábrázolt stralsundi városháza formai megoldásához, bár utóbbin a falpillérek díszesebbek, toronyszerű végződést kaptak, melyek erőteljesen áttörnek a városháza párkányvonalát.[26]

Handler lakóháza szellemében igazából Schinkel berlini Építészeti Akadémiájának épületével[27] mutat rokonságot, amely annyiban „korszerűbb” a stralsundi városháza gótikus téglapilléreténél, hogy pillérei egyszerűbbek, nyílásai — széles, háromosztású, nagy üvegablakok — több fényt és világosságot engednek be az épületbe. Vannak persze különbségek is a két épület között. Mindenekelőtt az architektúra gazdagsága, igényessége és a berlini példán alkalmazott téglaburkolat. Handler lakóháza ezzel szemben vakolt, így hatásában Schinkel egy korábbi áruházeépületéhez is erősen hasonlít (Kaufhaus Unter den Linden,



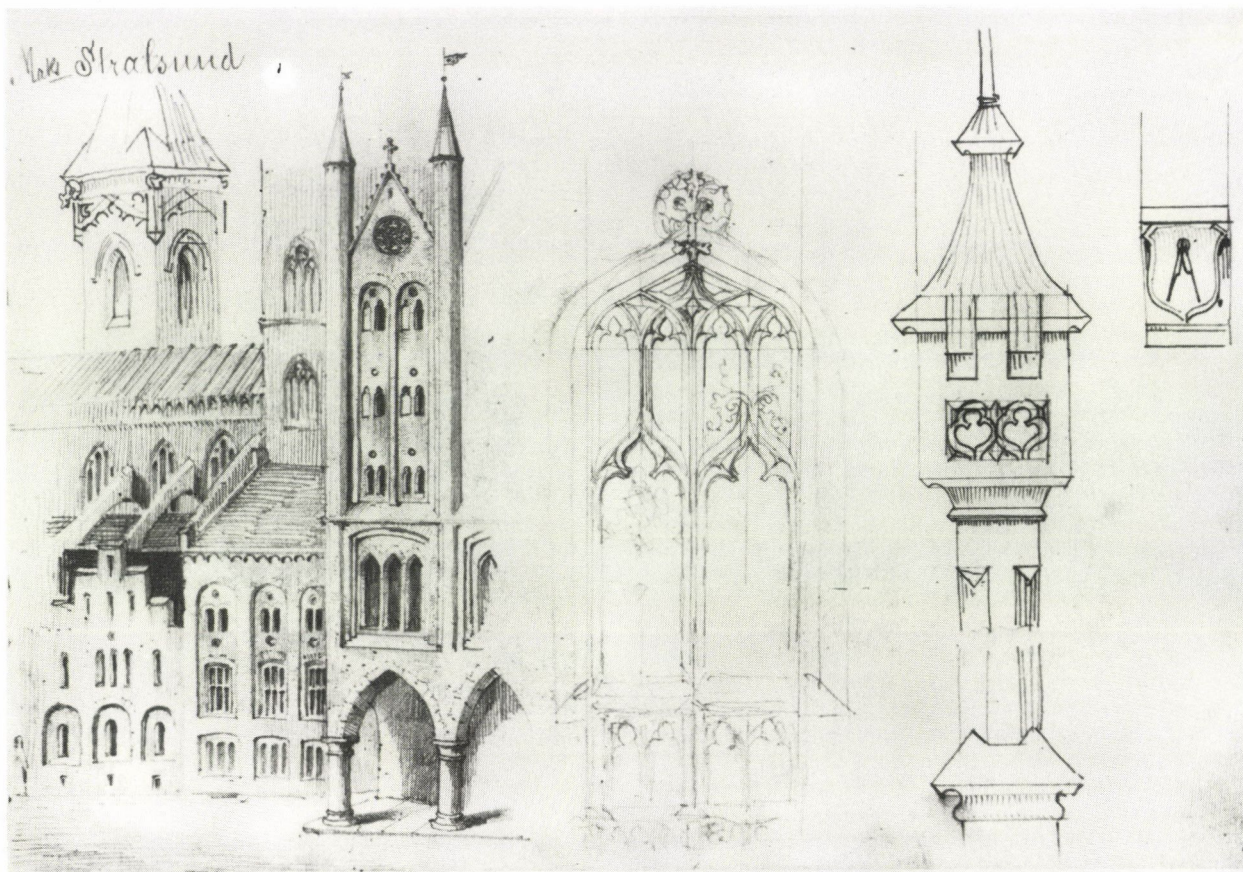
5. A soproni Várkerület 126.—Széchenyi tér 21. számú ház homlokzati részlete. Handler Nándor, 1856

1827).[28] Schinkel említett műveit életrajzírói szerint 1826. évi angliai látogatásának élményei inspirálták,[29] emellett mestere és első munkaadója, Friedrich Gilly az északnémet téglagótika egyik első felfedezője volt[30] és nagy jelentőséget tulajdonított e stílusnak.[31]

A vázas épületszerkesztés Handler minden korszakában jól kimutatható. Alaprajzait lényegében mindig szabályos szerkezeti hálóra, „raszterre” szerkesztette; ezért azok rendkívül tiszták és áttekinthetők. A Várkerület kereskedőházainak esetében a földszint téglapilléreit filigrán kőoszlopok sorával helyettesítette,[32] ezzel lényegében az öntöttvas vázból összeállított földszint jellegzetes analóg megoldását teremtette meg.[33] Mindebből egyenesen következő homlokzatainak elegáns és világos felépítése, melyet az előszeretettel alkalmazott, nagy üvegfelületek és a mellvédek finom plasztikájú, kitöltő díszei tettek még légiesebbé (Ötvös utca 11., 1860), ami határozottan korszerű, „modern” megjelenést kölcsönzött épületeinek.

Érdekes megjegyezni, hogy míg a vázlatkönyvében ábrázolt északnémet épületek vakolatlanok, a nyerstégla következtetés alkalmazására csak élete utolsó szakaszában szánta rá magát. Vékony kerámialapotokat,[34] illetve kőla-

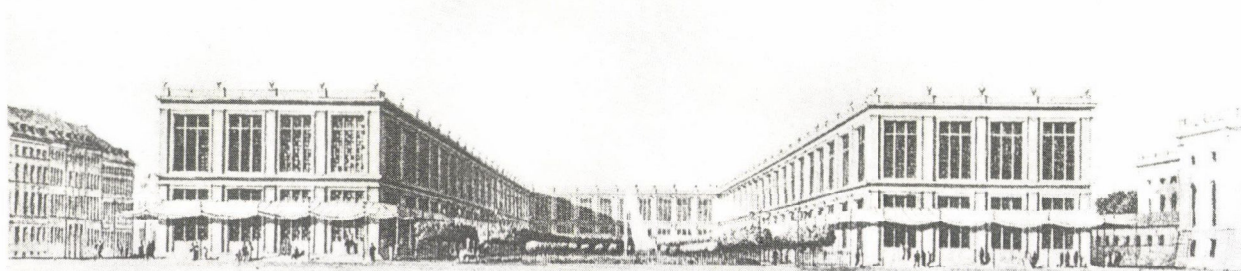




6. Stralsund főtere a városházával Handler Nándor vázlatkönyvében

pokat[35] azonban már korábban is használt homlokzati burkolóelemként. Az 1870-es években még csak a tartószerkezetek erőjátékának megjelenítésére szolgált a gondosan falazott, nyersen hagyott téglá (Mező utca 1/b, 1874).[36] később azonban már a mellvédek kitöltő motívumaként is alkalmazta (Pozsonyi út 37., 1884).[37] Élete legvégén tért vissza ahhoz a tisztán téglából épített és téglával díszített épületformához, melyhez hasonlókat fiatal korában németországi rajzain oly előszeretettel rögzített (Jégverem, Rk. elemi iskola, 1885).[38] A téglaváz adja Balfi út

1–3. számú lakóházának fő jellegzetességét is (1885).[39] Itt a pillérvázat téglából rakott, félköríves boltozatok merevítik, illetve zárják: az ablakok egészen mélyen a homlokzat síkjába vágnak. A félkörívvel zárt pillérváz már stralsundi vázlatain feltűnik, Balfi úti épületén azonban az épületsarkokat és a középtengelyt egy-egy szélesebb tengelyosztással kiemelte.[40] Ahogyan a Széchenyi tér 20. számú ház esetében Schinkel épületei között hasonló megoldásokra találunk, a Balfi úti háznak is megtalálható a jellegzetes analógiája Schinkel tervdarabjai között. A német építésznek egy,

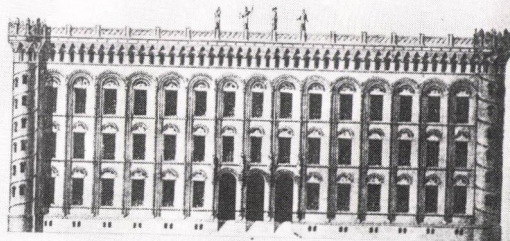


7. Karl Friedrich Schinkel: Áruház terve, 1827. Berlin, Unter den Linden

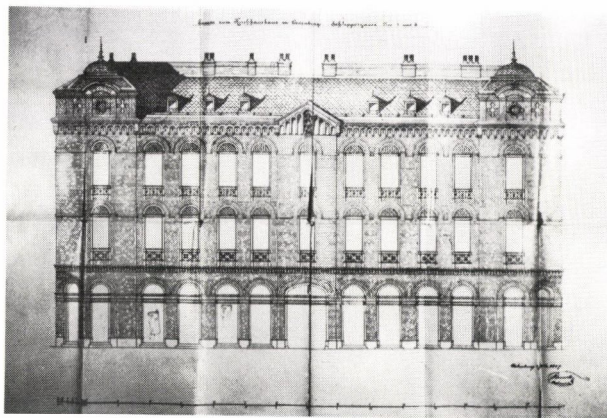




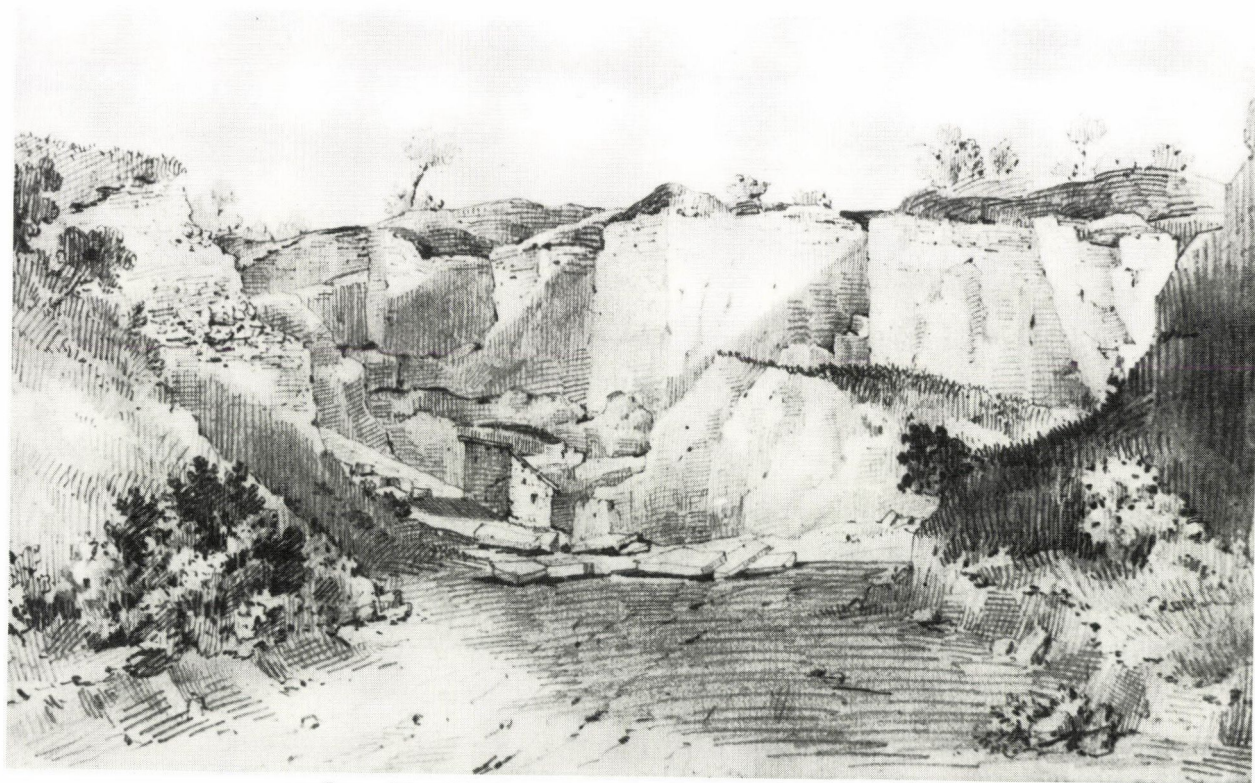
8. Lakóház a soproni Széchenyi tér 20. szám alatt. Handler Nándor, 1855



9. Karl Friedrich Schinkel: Könyvtár tervének második vázlat, 1835



10. A soproni Balfi utca 1-3. számú lakóház homlokzati terve. Handler Nándor, 1885



11. Sopron környéki kőbánya Handler Nándor vázlatkönyvében, 1855 után



1835-ben papírra vetett könyvtáráépületére[41] gondolunk. A két terven igen hasonló a homlokzat két végének torony-szerű lezárása, a középtengely finoman hangsúlyozott kiemelése, a félkörívvvel záródó nyerstéglapillérek monoton sora és a magas, állókonzolos főpárkány.

### Tájképek

A füzet legvégén megszorodnak a természet és a táj ábrázolásai. Úgy tűnik, különösen a Soprontól északra fekvő Fertőre lefutó lankás dombok, a környék nádasai, a

kőbánya ragadták meg az építész fantáziáját. E rajzok között találunk erőteljes ceruzarajzokat, élénken színezve, monumentális panorámákat, fényes tótükörrel, nagy, feltárlukozó távlatokkal. Vannak néhány vonallal felvázolt, légies látképek; az építész szemérmes és bensőséges vallomásai szülőföldjének rejtett szépségeiről. Ez utóbbi rajzokon hiányoznak az épületek és hiányoznak az emberek: joggal feltételezzük, hogy az építész tudatosan kereste az egyedül-lét meghitt perceit.[42]

Winkler Gábor

## JEGYZETEK

1 *Tompos E.*: Sopron romantikus épületei. Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 177–188.

2 *Tompos E.*: Handler Ferdinánd építész és családjának tagjai. Soproni Szemle XVI. 1962, 17–32.

3 *Csatkai E.*: Három klasszicista építész (Neumayer Lőrinc, Ringer József, Handler Jakab). Soproni Szemle VI. 1942, 114.

4 Az 1950-es évek művészettörténeti kutatása előszeretettel különböztette meg a korszak korai, alkotó jellegű (1800–1860) és késői, terméketlen (1860–1900) periódusát.

5 „...a csúcspont után egy bizonyos fokú hanyatlásnak kellett bekövetkeznie...” *Tompos* 1962, 30.

6 „...a bécsi Technische Hochschule csupán annyit közölt, hogy könyvében nem szerepel a neve.” *Tompos* 1962, 25. A Bécsi Képzőművészeti Akadémia beiratkozási jegyzékét 1982-ben átnéztem, az építész nevével itt sem találkoztam.

7 *Tompos E.*: Handler Ferdinánd vázlatkönyve. Soproni Szemle XX. 1966, 259–261.

8 A könyv ma Simonis Ottmár birtokában van (Sopron, Kisfaludy u. 6. II.).

9 Az elmúlt évek publikációiról: A klasszicizmus és historizmus irodalma — Válogatás (összeáll.: *Bardoly I.*). In: Ybl Miklós építész 1814–1891. Katalógus, Szerk. Kemény M., Farbak P. Budapest 1991, 181–188.

10 Sopron 19. századi építészetéről: *Winkler G.*: Sopron építésze a 19. században. Budapest 1988, 192–197.

11 A szájhagyomány szerint Handler Nándor gyakran és szívesen járt Bécsben: baráti körének nagyobb részét bécsi ismerősei alkották. Egyetlen gyermeke, házasságon kívül született kislánya, Handler Gizella (1870–1896) egy bécsi színésznőtől származott.

12 A füzet lapjait utólag megszámozták. Az 1., 2., 3., 6–7., 9., 10., 11., 12., 13., 15., 16., 17., 18., 19., 20–21., 22., 23., 24–25., 26–27., 28–29., 30., 31., 32–33. 36., és 38–39. lapon vannak rajzok, a többi oldal üres.

13 A 20–21. oldal felirata: „Graz am ...” — a dátumot — ki tudja, ki és miért — kiradirozták.

14 A leírás *Tompos* 1966, 259. alapján.

15 Az építés hosszú ideig német nyelven, nyomtatott nagy betűkkel írta fel rajzait. Utolsó tervsorozatainak felírása már magyar. Ismert névjegye, Handler Nándor felirattal.

16 Soproni Levéltár (SLT), Fasc. IV. Nr. 6409. 1075/1857.

17 SLT, Fasc. XXIV. 4004.

18 A Handler-dinasztia építészeti értékelése: *Winkler G.*: Handler Ferdinand és korának soproni építésze. Kézirat, 1983.

19 Handler Jakab rajzainak modora erőteljes és színes volt, Handler József pontosan, de szárazon rajzolt. A kiváló grafikai érzéket minden bizonnyal apai nagypapjától örökölte.

20 SLT, Fasc. 4490/1858.

21 *Török L.*: A historizmus korának építésze Sopronban.

Soproni Szemle XXII. 1968, 230–242, az Orsolya téri templom és a német neogótikus templomtervek pontos összehasonlításával.

22 A lépcsős oromzat rajza: a 2., 3., 12. lapon és a Stralsund főterét ábrázoló rajzon.

23 A grazi városképek az osztrák építésztörténeti kutatás számára is igen tanulságosak, dokumentumértékük ismert.

24 *Veszélka L.*: A soproni rajziskola története. Soproni Szemle II. 1938, 203, 300; III. 1939, 58, 116, 195; IV. 1940, 3; a mintalapokról történő rajzoltatás e korban igen elterjedt volt.

25 Markt (?) Stralsund: a városháza földszintjét Handler a mai állapottól eltérően ábrázolja.

26 SLT, Fasc. XXIV. 3881/1856. A házat műemléképülethez méltatlan módon átalakították.

27 *Zádor A.*: Klasszicizmus és romantika. Budapest 1974, 114–115.

28 Schinkel áruházipületének jelentőségére először Zádor Anna hívta fel a magyar kutatás figyelmét: *Zádor* 1974, 115.

29 *Bethhausen, P.*: Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1983.

30 Gilly és Schinkel szakmai kapcsolatairól *Bethhausen* 1983, 13.

31 „...1795-ben Friedrich Gilly utazása ... során felfedezi ... az északi téglagótikát.” *Horler M.*: A műemlékvédelmi gondolat kialakulása Európában. Budapest 1984, 22.

32 *Winkler G.*: Handler Nándor soproni téglapületei. Magyar Építőművészet LXXVI. 1985:1, 14–16.

33 *Winkler G.*: „Amerikai házak” a magyar vidéken. Műhely XI. 1988:2, 45–51: a nemzetközi stílus kialakulásáról a 19. század derekán.

34 Várkerület 72. kerámiaburkolata, 1883; és Várkerület 77. kőlapburkolata, 1876.

35 *Winkler G.*: Új gondolatok Sopron építészetében a 19. század derekán. Műemlékvédelem XVII. 1973, 164–170.

36 SLT, Fasc. XXIV. 6644/1874.

37 SLT, Fasc. XXIV. 8484/1884.

38 SLT, Fasc. XXIV. 8687/1885.

39 SLT, Fasc. XXIV. 8827/1885.

40 Handler legkorszerűbb épületein is sajátos módon érvényesülnek bizonyos helyi, vidékies hagyományok. A Széchenyi tér 20. középső ablakállítását megszületette, ezzel a középrizalit helyét jelképesen kijelölte a homlokzaton.

41 *Bethhausen* 1983, 23. fejezete ismerteti a tervezett könyvtár-épületet, uo.: alaprajz és homlokzat.

42 Handler magánéletéről alig maradt fenn értékelhető, írásos dokumentum: azok nagy része is öröklés útján Ausztriába került, ahol nem kutatható. Személyes tragédiáiról, nem túlságosan kiegyensúlyozott magánéletéről a családban megőrzött szóhagyományok tudósítanak. Az elkövetkező évek kutatása még sok részletében kiegészítheti a soproni építészet életrajzában hiányzó adatait.



DAS SKIZZENBUCH DES SOPRONER ARCHITEKTEN  
NÁNDOR HANDLER

Nándor (Ferdinand) Handler (Sopron [Ödenburg] 1836—Sopron 1888) war letzter Sproß einer berühmten Soproner Architektendynastie. Sein früher unbekanntes, aus seinen jungen Jahren stammendes Skizzenbuch wurde vor kurzer Zeit wiederaufgefunden; es ist in Soproner Privateigentum aufbewahrt. Die Zeichnungen des Buches stellen österreichische und deutsche Städte dar; das beweist daß in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Blickfeld der Architekten sich erweiterte und der Baustil internationaler geworden ist. Die Skizzen mit der Gebäuden Handlers vergleichend ist es klar, daß auf den jungen, angehenden Architekt den

größten Eindruck die norddeutsche Ziegelgotik (wie z. B. die Stadt Stralsund) übte. An seinen ausgeführten Häusern ist auch der Einfluß von Karl Friedrich Schinkel zu beobachten, obwohl keine persönliche Beziehung zwischen Handler und ihm beweisbar ist. Handler war verpflichteter Anhänger des Ständerbaus, und vor allem in seinem Spätwerk verwendete er mit Vorliebe auch den unverkleideten Ziegelstein um seine Fassaden zu zieren (Materialbau). Das Skizzenbuch enthält auch Grazer Stadtansichten. Wie die Landschaften des Heftes bezeugen, war der Architekt ein ebenfalls für die Schönheiten der Natur empfindlicher Zeichner.







## A BUDAVÁRI NAGYBOLDOGASSZONY-TEPLOM HOMLOKZATÁNAK KIÉPÍTÉSI TERVE AZ 1850-ES ÉVEKBEN

Nagy középkori templomaink, mint például a pozsonyi dóm, a budavári Nagyboldogasszony-templom, a kassai dóm vagy a pécsi székesegyház esetében a kutatókat kezdettől fogva építésük története érdekelte. Ennek felderítése érdekében történt mind ez ideig a legtöbb, míg 19. századi történetük — érthetően — közömbös volt az elmúlt másfél évszázad művészettörténet-írása számára. Még leginkább a század második felében, illetve utolsó negyedében lezajlott nagy restaurálások-kiépítések történetéhez nyúltak vissza, hogy a restaurálásokkal járó kutatás, ill. feltárás anyagát a középkori építéstörténet kimunkálásához felhasználják.[1] A maguk idejében rendkívül nagy eseménynek számító helyreállításokról írt egykorú nagyobb összefoglaló beszámolók, valamint az említett felhasználások kétségtelenül közvetítenek valamennyit a 19. századi eseményekből, de ezek — a teljesen esetlegesen előforduló, szórványos adatközlésekkel együtt is — messze elmaradnak attól, ami kívánatos lenne,[2] s ami az alapos és módszeres kutatás, az erre épülő feldolgozás eredményeként egykor majd élénk fog tárulni. A 19. század iránt megnyilatkozó megnövekedett érdeklődés azonban, s az ennek nyomán kibontakozó építészettörténeti kutatás e hiányokat természetesen fokozatosan pótolni fogja. Ehhez a nagy és hosszadalmas munkához kíván e kis írás néhány adalékkal hozzájárulni, melyek mind a budavári Nagyboldogasszony-templom 19. századi monográfiájának majdani megírásához, mint műemlékvédelmünk korai szakaszának kutatásához hasznosak lehetnek.

Közismert, hogy a budavári Nagyboldogasszony- (más néven Mátyás-) templomot Schulek Frigyes a múlt század végén restaurálta-átépítette, az viszont nem, hogy húsz évvel e nagy vállalkozás megkezdése előtt — 1853 végén vagy inkább 1854 elején — Máltás Hugó (1829–1922), romantikus építészettünk jeles alkotója, a templom homlokzatának kiépítésére nagyszabású kéttornyos tervet készített. Bár 1875-ben Némethy Lajos a templom monográfiájában[3] említi, ez az adat nyom nélkül elenyészett, sem a hagyomány nem őrizte meg, sem a művészettörténeti szakirodalomba nem került bele. 1970-ben a Máltás-monográfia[4] ismertette részletesebben, de az elmúlt közel negyedszázadban ez is visszhangtalan maradt. E kettőtől függetlenül Horler Miklós a budapesti műemléki topográfia készítése során erre vonatkozó levéltári adatra bukkant, s erről a mű első kötetében[5] beszámolt.

Mivel az említett Máltás-monográfia csak olyan részletességgel beszél erről a tervről, amilyenre egy kismonográfiában szükség van, indokoltnak látszik a templom és a terv szempontjából való részletesebb ismertetés és tárgyalás. Annál is inkább, mivel az 1970-ben még lapangó tervrajz azóta előkerült, így most már nemcsak az írott források alapján lehetséges képzeletbeli rekonstrukcióra támaszkodhatunk, hanem egyben képét is be tudjuk mutatni.

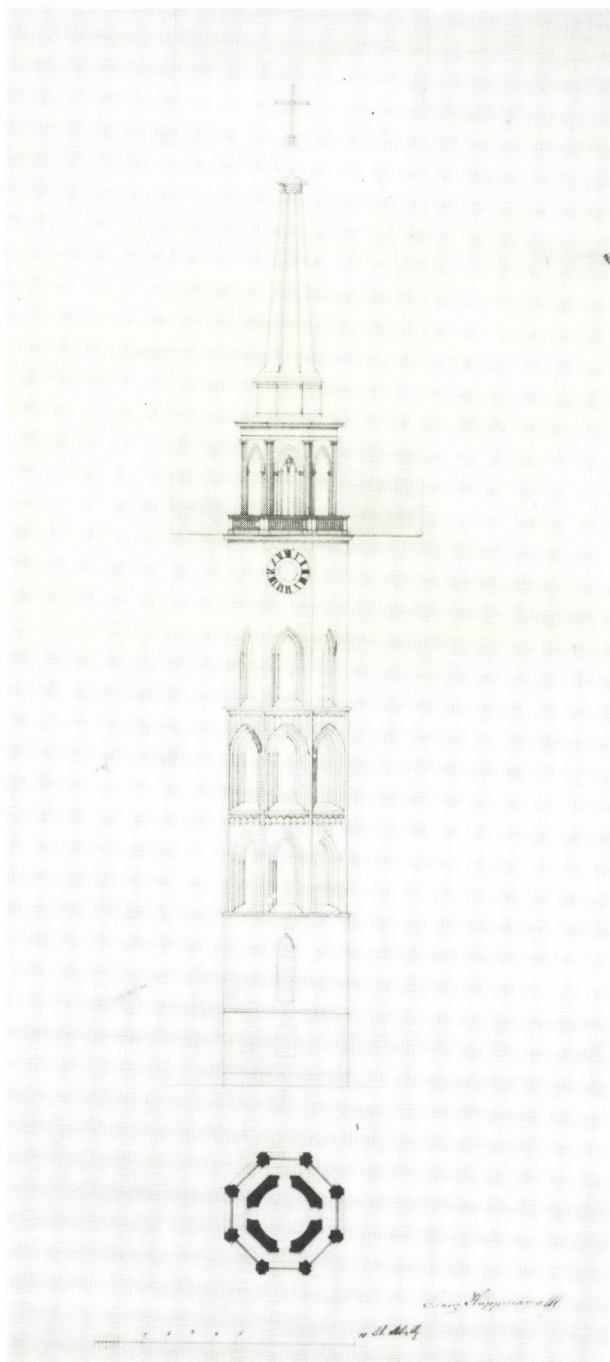
Fő forrásunk a néhány éve meglett két datálatlan tervlap,[6] egy, a tervről szóló egykorú beszámoló, illetve ismertetés[7] és egy nem hivatalos, de igen részletes bírálat.[8] Ezeket kiegészíti a terv keletkezésére és a körülményekre vonatkozó néhány adattal a templom 1875-ös története, valamint Máltás Hugó monográfiája.[9]

A torony- és homlokzatkiépítés tervének közelebbi előzménye az volt, hogy a Mátyás-templom 18. századi barokk toronysisakját rossz, veszélyes állapota miatt 1841-ben lebontották, s helyébe lapos, zsindelyezett sátozott tetet tettek. Ezáltal az 1723-as tűzvészben súlyosan megrongálódott, szegényesen helyreállított templom képe még kisszerűbbé vált. Ekkor „kívánatos lett volna, hogy azonnal történt volna egy új tetőről [= toronysisakról] való gondoskodás, de hiányzott az ügynek erélyes felkarolója” — írja Némethy monográfiájában.[10] 1854-ben azt olvassuk, hogy több mint egy évtized óta foglalkoznak a vári plébánia-templom toronyrestaurálásának tervével, de a megvalósulást a pénzhány és a külső események nem tették lehetővé.[11] Nyilván e törekvés tanúja az a *Hüppmann Ferenc* (1779–1851) által készített datálatlan toronyterv,[12] melynek keletkezését az imént mondottak alapján az 1840-es évek derekára kell tennünk.[13] A terv a tornyot magában állva, izoláltan ábrázolja, a templom feltüntetése nélkül. A toronytesten a hiányzó ablakokat — a meglévővel azonosan — minden oldalon pótolja, a sisakot pedig (két változatban) korai gótizáló árkádos szakasszal kapcsolja a toronyhoz.

Az 1850-es években Albrecht főherceg, Magyarország kormányzója, Scitovszky János hercegrímás és a budai tanács igen szorgalmazta a Nagyboldogasszony-templom méltóságának emelését, s egyebek mellett a templom társas káptalani templommá emelésének gondolatával is foglalkozott. Feltehetően ezzel a szándékkal volt kapcsolatos, hogy — bár a szükséges tőke nem állt rendelkezésre — országos gyűjtés reményében, valamint abban bízva, hogy a templom államsorsjegyeit kihúzzák, a budai magisztrátus a templom képének kedvező megváltoztatására, homlokzatának méltó kiépítésére *Máltás Hugóval* tervet készíttetett, melyet már 1854 tavaszán a hercegrímásnak is bemutat-tak.[14] Scitovszky a tervről igen elismerően nyilatkozott, és kifejezte óhaját, hogy az mielőbb megvalósuljon.

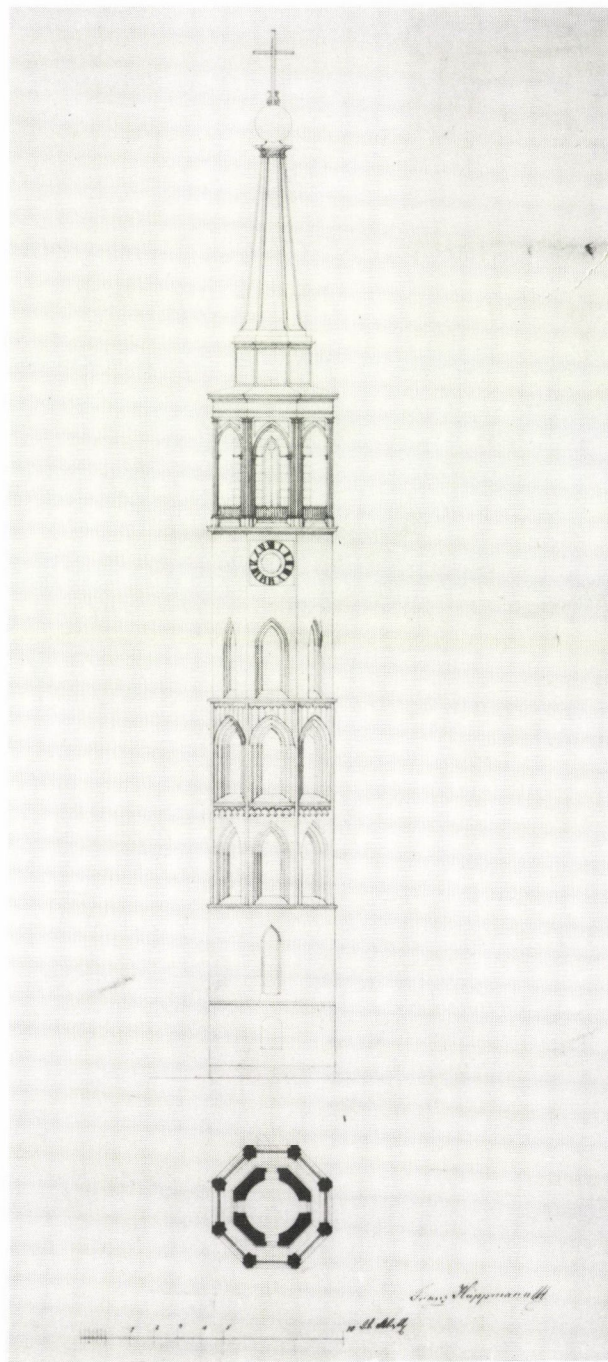
A megvalósulni hivatott terv[15] a valóban szegényes, toldott-foldott, jórészt barokk homlokzatú templom helyébe kéttornyú dómot varázsolt. Máltás a korszellemnek megfelelően radikális kézzel nyúlt az épülethez, hogy a meglévőnél — elgondolása szerint — igazibb, tökéletesebb középkori homlokzatot teremtsen. A torony első két szintjén a hiányzó ablakokat — Hüppmannhoz hasonlóan a meglévővel nagyjából azonosan — minden oldalon pótolja, de a harmadik, megemelt szinten teljesen új megoldást alkalmaz. A meglévő ablakok helyett itt minden oldalon, a teljes magasságot kihasználva, két, egymás felett





1. Hüppmann Ferenc terve a Nagyboldogasszony-templom tornyához, 1840-es évek. Első változat. Budapest Főváros Levéltára

elhelyezkedő három osztású ablakot tervez, melyek széles vakműműves, illetve óra-sávval összekapcsolva, hegyes oromzattal lezárt csúcsíves mezőbe foglalva óriás ablak látszatát keltik. A mintegy 25 öles (47,5 m) tornyot 15 öl (28,5 m) magas mérműves, teljesen áttört öntöttvas sisaképítmény koronázza, a színes terv tanúsága szerint kőszínnre festve. Ezt a tornyot az északi oldalon azonos módon megismétli. A tornyok közt a homlokzat alsó részét regótízálna, középen díszes, enyhén előreugró portikusszal. E felett hatalmas, négyosztású, mérműves csúcsíves ablak



2. Hüppmann Ferenc terve a Nagyboldogasszony-templom tornyához, 1840-es évek. Második változat. Budapest Főváros Levéltára

nyílik lépcsőzetesen záródó, közepén baldachinos kis fülkébe helyezett Mária-szoborral koronázott oromzatba foglalva.[16]

Érdekes és tanulságos Tandler helytartósági tanácsos nem hivatalos véleménynyilvánítása, amelyet ő maga egy laikus hozzászólásának nevez, azzal a céllal, hogy az elismerésre méltó tervről vitát kezdeményezzen.[17] Az általánosságban kellemes benyomást keltő, igen szépen kidolgozott tervet illetően az elismerés mellett kifogásai is vannak. Mivel jelen esetben nem átépítésről, csak a meglévő épület





3. Máltás Hugó: A budavári Nagyboldogasszony-templom felvételi rajza, 1854. Budapest, Országos Műszaki Múzeum





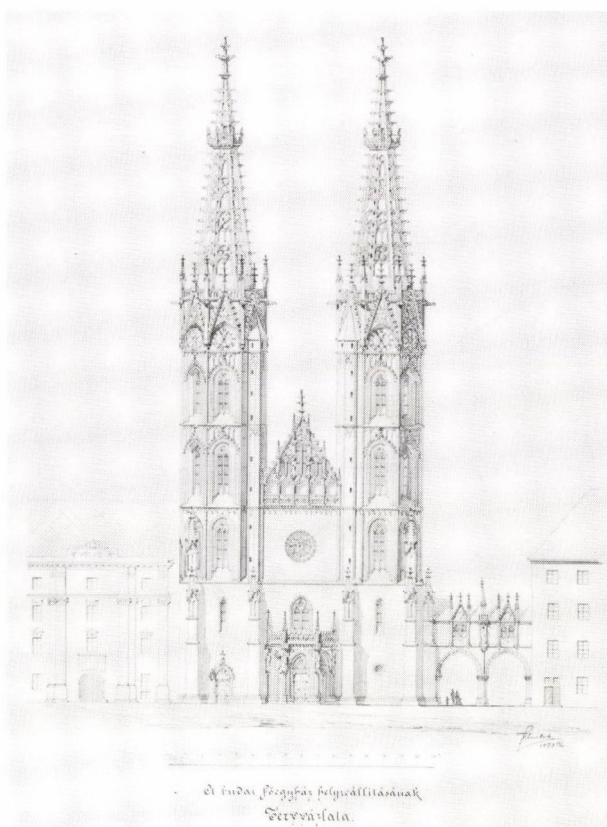
4. Máltás Hugó: A budavári Nagyboldogasszony-templom kiépítésének terve, 1854. Budapest, Országos Műszaki Múzeum



kiépítéséről van szó, kifogásolja a templom méreteihez, egyszerűbb jellegéhez nem igazodó megoldásokat: a hatalmas, gazdag toronysisakot, a túlzott, katedrálisokhoz illő díszítést, a portikuszt, az a felett levő hatalmas, a tetőtérbe nyúló ablakot, az azt magába foglaló oromzat lépcsős lezárását stb. Megfigyelhetjük viszont, hogy ugyanakkor a kéttornyúság, az egyik — szerényen kiépítendő — torony mechanikus megismétlése ellen nincs kifogása. Végül megjegyzi, hogy egy másik, *Kimmach* építőmester által készített terv a fentieknek több vonatkozásban megfelel.[18]

Hogy az egész ügy miként alakult tovább, ezt a tervet mennyire tartották szem előtt, egyelőre nem ismeretes. Csak azt tudjuk, hogy a templom szépítésének, a torony helyreállításának szándéka tovább élt. Danielik Jánosnak, az akkori idők egyik vezető egyházi közéleti szereplőjének nevéhez fűződik egy templomsegélyező egylet alapítása 1863-ban,[19] de nagy eredményt ez sem tudott felmutatni.[20] E vállalkozás emléke azonban élt még akkor, amikor 1872-ben egészen más irányból, az akkor megalakult magyarországi műemlékek ideiglenes bizottsága részéről kezdeményezés történt az országos jelentőségű templom restaurálására. A bizottság javaslatára Trefort miniszter ez iránt is érdeklődik 1872 végén Buda városához a restaurálás ügyében írott megkeresésében. Ugyanakkor azt is kérdezi, hogy „léteznek-e a város levéltárában előmunkálatok (rajzok és költségvetések)”. Érdekes, hogy válaszában a város erre nem reagál, a Máltás-tervről nem történik említés.[21]

1873. április 16-án a műemlékek ideiglenes bizottsága megbizsa építészét, *Schulek Frigyes*t, hogy készítse el a restaurálás tervét. Az építész az augusztus 9-i ülésen jelenti, hogy ez vázlatban elkészült, majd a bizottság utasítására tervét a minisztériumnak benyújtja.[22] E terv feltehetően azonos azzal, amit a Kiscelli Múzeum 52.41.6. leltári számon őriz, és az 1873. november 15-i dátumot viseli.[23]



5. Schulek Frigyes: A budavári Nagyboldogasszony-templom restaurálásának terve, 1873. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum



6. Feszli Frigyes vázlata a budavári Nagyboldogasszony-templom restaurálásához, 1874. Magyar Országos Levéltár



Feltűnő, hogy noha minden addigi iratban, döntésben csupán a meglevő torony restaurálásáról van szó, ez a terv mégis kéttornyú, s az egész homlokzatot érinti. Schulek meg is maradt a koncepciójánál, míg Friedrich Schmidt 1876. május 7-én kelt szakvéleménye nyomán ettől eltérni nem kényszerült.[24]

A miniszter a király 1873. november 25-én kelt legfelsőbb elhatározását, melynek értelmében 100.000 forint segélyt engedélyez, december 5-i leiratával hozza a bizottság tudomására. Egyben utasítást ad a torony állapotát megvizsgáló szakértő bizottság összeállítására. Ennek Máltás Hugó és Feszli Frigyes is tagja lett. A szakértő bizottság 1874. január 14-én megtartott szemléjének megállapításait és kiindulásul Schulek kéttornyos tervét a műemlékek ideiglenes bizottsága január 19-i rendkívüli ülésén elfogadta. Csupán Henszlmann Imre nyilvánított stílári és esztétikai szempontok alapján terjedelmes különvéleményt.[25] Ennek tanúsága szerint a Mátyás-torony kiépítését nem a meglevő alapján, hanem „az első építés inteniója értelmében” tartja helyesnek, ugyanakkor szerinte a templom az új, a másikkal azonosan megformált északi torony helyett „kevésbé magas de zömök ikertornyot kíván”. Lehetséges, hogy a jelenlévő Feszli e gondolatot magáévá téve vetette papírra azt a nagyon könnyed tollrajzot, mondhatni ötletvázlatot, melyet hagyatéka őrzött meg[26] — miként az Akadémia palotájára is készített akvarellvázlatot, midőn annak terveit 1861-ben az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat megbízásából bírálta.

Máltás Hugó eddig lappangó tervének bemutatása, előzményeinek és folytatásának vizsgálata során megismertünk három évtized három helyreállítási tervével. Lát-

hattuk bennük a korszak gyorsan változó ízlésvilágának megnyilatkozását és azt, hogy a monumentálisan ható szimmetrikus kéttornyúság milyen szívósan élő igény volt.

Hüppmannak az 1840-es évekből származó — nyilván pénzügyi okokból is — még jellemzően szerény célkitűzésű terve, ahol a középkort pótolni akarja, törekény korai gótizáló formavilágot alkalmaz. Máltás 1854-es becsvágyóan monumentalizáló terve száznegyven év távlatából inkább látszik 19. századi romantikus épületnek, mint korrekt helyreállításnak. Schulek húsz évvel későbbi, nem kisebb ambíciójú terve — bár nem kezeli több respektussal a meglevőt — szárazabb, keményebb architektúrájával a maga világán belül nagyobb régészeti pontosságra való törekvést mutat.

Noha az általános mentalitáson kívül Hüppmannál megbízó és építész realitással számot vető józansága is oka volt az egytornyúságnak, kétlem, hogy 1854-ben a költséges kéttornyú változatnak több realitása lett volna. Mind Buda városának anyagi helyzete, mind egy országos gyűjtés eredményességének illuzórikussága miatt, e terv nem lehetett több álmodozásnál. 1873-ban ugyan e vállalkozás már elképzelhető volt valamennyire, ha nem is könnyen, és jellemző, hogy Schulek kitartó szívóssággal ragaszkodott is elképzeléséhez három éven keresztül. S ne felejtjük el, hogy ez a gondolat az 1874-ben már más álláspontot képviselő Henszlmannál is megjelent az 1840-es években, amikor a kassai dóm eredeti állapotának rekonstrukcióját ily módon képzelte el,[27] ezt 1860-ban is fenntartva.[28]

*Komárik Dénes*

## FÜGGELÉK

### TANDLER HELYTARTÓSÁGI TANÁCSOS BÍRÁLATA

Ueber das Project des städtischen Zeichenlehrers Herrn Máltás für den Ausbau der Thürme und der Hauptfronte der Ofner Stadtpfarrkirche.

Vom Herrn Máltás liegt ein sehr nett gearbeiteter Entwurf zum Ausbau der Hauptpfarrkirche in der Festung Ofen vor, welcher im Allgemeinen einen angenehmen Eindruck macht, und von dem Geschmack des Verfassers Zeugniß gibt.

Bei genauerer Combinirung der historischen und architektonischen Bedingungen dringen sich jedoch nachstehende Bemerkungen auf:

a.) Es handelt sich im vorliegenden Falle um einen Aus- und nicht um einen Umbau, weßhalb an den vorhandenen Hauptformen und Eintheilungen keine Veränderung vorzunehmen sein dürfte; mithin kann der Zusammenziehung des zweiten und dritten Stockwerkes des Thurmes in ein großes gothisches Fenster das Wort nicht geredet werden.

Ebenso wenig kann aus Rücksichten der bautechnischen Bedingung das projektirte hohe Fenster über dem Portale gut geheiß werden, weil solches zum Theile sogar über die Kirchengöhe in den Bodenraum hinaufragen, und nur einer decorativen Wirkung dienen würde.

Aus gleichen Rücksichten müßte man sich auch gegen den Vorbau (Porticus) vor dem Portale aussprechen, deñ ein solcher war ursprünglich nicht vorhanden, was aus dem Portale selbst erkannt werden muß.

b.) Die Geschichte dieser Kirche ist leider kaum in unbedeutenden Bruchstücken auf uns überkommen, und man durchsucht ergebenst Archive und Museen, um Beschreibungen und Abbildungen dieses Gotteshauses — aus früherer Zeit zu erlangen.

Das, was die Nürnberger Chronik vom Jahre 1493 für eine Ansicht der Stadt Ofen ausgibt, dürfte nicht ganz verläßlich erscheinen, und muß zu der Entwicklungsgeschichte der gotischen Baues im Allgemeinen die Zuflucht nehmen.

Wenn es wahr ist, daß diese Kirche ihren Grundbau unter Béla IV. erhalten habe, und daß Mathias Corvinus die äußere Ausschmückung zum Abschlusse gebracht haben soll; so fiel der Bau in den weiten Zeitraum von circa 1240 bis 1460–1470.

Bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts erhielt sich die gemischte Bauart (der Rund- und Spitzbogen) aus welcher die deutschgothische (reiner Spitzbogen) hervorging, welch' letztere bis in die erste Hälfte des XVI<sup>ten</sup> Jahrhunderts die herrschende war. Die Hauptformen des gothischen Baustils, wie solche bei kleinerem Gotteshäusern zur Anwendung gelangten, scheinen auch an unserer Hauptpfarrkirche eingehalten worden zu sein. Die reiche, durchbrochene Verzierung, wie solche vom Herrn Máltás für die Thürme beantragt wird, wurde selbst von den alten Architekten jener Zeit nur bei großen Domen und Münstern in Anwendung gebracht.

Die äußere gegenwärtig fehlende Verzierung müßte auch mit der inneren Einfachkeit dieses Baues in vollen Einklang gebracht werden. — Zum Maßstabe dienen uns die Verzierungen der mittleren Absätze des Thurmes.

c.) Diesen Thurm selbst belagend stellt es sich aus der Combinirung der beiläufigen Bauzeit und bei Vergleichung mit wohl-erhaltener Bauten aus jener Periode unbezweifelt heraus: daß diesen sechseckige Thurmform nur ein einfaches Zeltdach mit dreieckigen auf dem Abschlusse der Thurmmauer aufsitzenden Giebeln entspreche.



d.) Den Fronton betreffens dürfte von den einfachen Linien des Dreieckes kaum abgegangen werden, weil die vorhandenen Baue aus jener Zeit keine andere, am wenigsten aber, die Stufenform erkennen lassen, welch' letztere auch nur bei Stadthäusern und Schlösser in Anwendung stand.

Die Gieblmauern selbst dürfte am füglichsten durch Halbni-schen und durch die Stäbe ganz gleicher Weise, wie sie sich auf dem Thurme befinden, verzirt werden können.

Ein weiterer Schmuck wäre ein rundes Fenster über dem Eingange, die sogenannte Rose, in der ganzen Höhe des Chor's; endlich Statuen in Nischen und auf Consolen. Darunter befände

sich, wie schon oben erwähnt, die von dem Anbau befreite, wahrhaft schöne Kirchenpforte.

Diese Andeutungen eines Laien, sollen nur dazu dienen, die verschiedensten Meinungen über das dankenswerthe Projekt hervor-zurufen, dessen Ausführung jeder treue Anhänger des Christenthums, und jeder Freund der Kunstüberreste des Alterthums nur mit inniger Freude begrüßen müßte.

Ein zweiter vom Baumeister Kinnach angefertigter Plan ent-spricht die obigen Andeutungen in mehreren Beziehungen

Tandler  
Statthaltereirath

## A JEGYZETEKBEN HASZNÁLT RÖVIDÍTÉSEK

AÉ Archaeologiai Értesítő  
FL Budapest Főváros Levéltára  
Komárik 1970 *Komárik Dénes*: Máltás Hugó 1829–1922. Épi-tés-Építészettudomány II. 1970 1–2. 127–130.  
MOL Magyar Országos Levéltár

Némethy 1875 *Némethy Lajos*: Nagyboldogasszonyról nevezett budavári plébániatemplom története. Esztergom 1875.

Umbau 1854 R. P.: Der projektirte Umbau des Thurmes der Hauptpfarrkirche in der Festung Ofen. Der katholische Christ. 1854. máj. 4. 18. szám, 137–139.

## JEGYZETEK

1 Például *Csemegi József*: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest 1955; *Marosi Ernő*: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet-templom középkori építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő XVIII. 1969, 1–45, 82–127. és XX. 1971, 261–291. — Kizárólagosan restaurálástörténet *Csemeginé Tompos Erzsébet*: A pécsi székesegyház Schmidt-féle újjáépítése. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei. X. 1964, 33–97.

2 19. századi — legalábbis részleges — feldolgozásra példa *Boros László*: A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítésének története. Baranyai Levéltári Füzetek 24. Pécs 1982. Megjegyzendő, hogy középkori templomaink 18. századi történetének feldolgozá-sával sem állunk sokkal jobban. Ilyen kivételes munka *Boros László*: A pécsi székesegyház a 18. században. Művészettörténeti Füze-tek 18. Budapest 1985.

3 *Némethy 1875*, 198. E rendkívül ritka első kiadás mellett létezik a mű második kiadása is: Nagyboldogasszonyról nevezett budapestvári főtemplom történelme. Második bővített munkát. Esztergom 1876. Megjegyzendő, hogy a minket érdeklő rész a két kiadásban betű szerint azonos, továbbá, hogy mindkét kiadás végén az akkor induló Schulek-féle restaurálással kapcsolatos 1876 májusi események is szerepelnek.

4 *Komárik 1970*.

5 *Horler Miklós*: Budapest műemlékei I. Budapest 1955, 192, 194.

6 A hagyatékban fennmaradt lapok sorsa meglehetősen kalan-dos volt. 1922 után Máltás unokája, Glósz Ilona és férje, Szabó Gusztáv műgyertyemi tanár őrizte. A második világháború vége felé, abban a hiszemben, hogy ott nagyobb biztonságban van, egyéb tervekkel együtt Szabó Gusztáv tanszékére bevitte (özv. Szabó Gusztávné közlése 1968-ban), majd 1948 körül átadta az építészettörténeti tanszéknek (Rados Jenő közlése 1968-ban). A Máltás-monográfia készítésekor többször is eredménytelenül ke-restem itt a tervet. Egy szerencsés véletlen révén 1986-ban buk-kantam rá az Országos Műszaki Múzeumban egy mappában (85/6/1. ltsz.), melyben 89 db (egyebek mellett Wiesertől, Steindlől, Goldinger Ferenc ácsmestertől származó) tervrajz között más Máltás-, illetve vele kapcsolatos tervek voltak. Ezután derült ki, hogy ezek 1960 körül felsőbb utasításra kerültek el az építészettör-téneti tanszékéről (Szentkirályi Zoltán szíves közlése), s jutottak végül a múzeum gyűjteményébe.

A két azonos léptékű rajz közül az egyik puha papíron a temp-lom nyugati homlokzatának akkori meglevő állapotát, a másik

kartonon a tervezett állapotot mutatja. A gondosan kidolgozott lavírozott ceruzarajzok adatai a következők:

1. *A meglevő állapot*

Ceruza, akvarell, papír, 543 × 398 mm

Jelezve j. l.: Hugo Máltás / acad: Architekt

Felirata (ceruzával) j. l.: 13° = 5"

2. *A tervezett állapot*

Ceruza, akvarell, papír, 696 × 478 mm

Jelezve j. l.: Hugo Máltás / acad: Architekt

Ez utóbbin egészen halvány keretrajz-vonal látható, tehát ilyen értelemben nem befejezett.

7 *Umbau 1854*. A cikk szerzője a lap felelős szerkesztője, *P. Richard Peinlich*, a budai cs. k. katolikus gimnázium tanára volt, Máltás tanártársa. Ez utóbbira nézve ld. *Komárik 1970*, 125.

8 FL XV.16. BMT 104. „Über das Project des städtischen Zeichnenlehrers Herrn Máltás für den Ausbau der Thürme und Hauptfronte der Ofner Stadtpfarrkirche” címmel Tandler hely-tartósági tanácsos datálatlan véleményezése. A teljes szöveget ld. a Függelékben.

9 Ebből számunkra legjelentősebb az a másol nem szereplő adat, hogy a tervet Buda város tanácsa rendelte meg és fizette ki.

10 *Némethy 1875*, 197–198.

11 *Umbau 1854*, 137.

12 A tervlap a FL gyűjteményében található a Máltás-tervre vonatkozó említett 1854-es véleményezés mellett, ugyanazon a jelzeten (ld. 8. jegyzet). Ez az egymásmellettiesség vezetett a terv és a nem rá vonatkozó bírálat téves összekapcsolásához *Horler 5*. jegyzetben i. m.-ben. Erről részletesen *Komárik 1970*, 129. — *Umbau 1854*, 138. szerint több terv is készült: „Dem angedeuteten Uebelstande abzuheffen, wurden zu verschiedenen Zeiten von kunstgeübten Architekten schöne Baupläne vorgelegt”. A szöveg-összefüggés alapján ugyan ez az említett bő évtizedre vonatkozik inkább, de az események nem teljesen szabatos előadása az ennél jóval nagyobb visszamenőleges időszakra való vonatkoztatást is lehetővé teszi. A Hüppmann-terv és a fenti körülmények ismereté-ben egyelőre ez utóbbi változat látszik valószínűbbnek.

13 1847-nél későbbi időpont nem jöhet számításba az 1848–49-es szabadságharc, majd az azt közvetlenül követő esztendő ilyesmire való teljes alkalmatlansága miatt, 1851 tavaszán pedig már tervezője nem élt. Hüppmann Ferencnek, az Országos Építési Igazgatóság magas beosztású, jelentős munkásságú mérnökének e tervével kapcsolatosan érdemes emlékezetünkbe idéznünk, hogy az ugyancsak ezen országos szervezet kebelében működő Berger



Lajos ebben az időben tervezte a pozsonyi dóm leégett tornyának 1846-ban elkészült kiépítését és gótizáló toronysisakját. Talán nem teljesen véletlen az egymással rokon két feladat megoldásának körülbelüli egyidejűsége, ugyanazon testület két vezető mérnöke által. *Komárik Dénes: A korai gótizálás. In: Zádor Anna—Szabolcsi Hedvig szerk.: Művészet és felvilágosodás. Budapest 1978, 286–287, képpel.*

14 A tervek készítésének előzményeit illetően forrásaink meglehetősen szűkszavúak, részben hézagosak. Az 1854-es cikk semmit nem mond arról, Némethy egymástól teljesen elkülönítve tárgyalja Máltás tervét (198.) és a templom rangját, méltóságát célzó törekvéseket (217.). A kettőt csupán megalapozott feltevessel lehet összekapcsolni. Buda város tanácsa ügyviteli iratainak átnézése sem vezetett eredményre. Ez ugyan nem bizonyítja, csak valószínűsíti, hogy az akció nem annyira iratváltások útján, mint inkább tárgyalásokkal, személyes kapcsolatok révén történt. Ezt látszik megerősíteni Némethynek az a megjegyzése, mi szerint a társaskáptalani stb. értesülési „az akkori várostanács egy nagyerdémű tagja nyilatkozatán” alapulnak. Pedig egyébként az egyházi ügyekben igen járatosnak mutakozó pap-szerző másol mindig nyomtatott vagy levéltári forrásokra hivatkozik.

15 A vizsgálódásunk alapjául szolgáló két tervlap Máltás Hugó hagyatékából származik (ld. 6. jegyzet), tehát eredetileg az ő birtokában volt. Mivel a városi tanács által megrendelt, kifizetett tervnek normális körülmények között a város birtokában kellett maradnia, ráadásul a fennmaradt lapokon semmilyen felírás nincsen, sem hivatali jelzés (iktató vagy irattári szám stb.) nem található, valószínűleg látszik, hogy e két lap tervezőjének saját példánya volt. Emellett szól, hogy nem azonos méretűek és az egyik a szokástól eltérően puha papíron van. Nem lehetetlen ezért, hogy — bár a tervezés csak a homlokzatra korlátozódott, és nem volt feladata a részletes kidolgozás — a tanács részére az általunk ismertnél több lap is készült (pl. toronyszint alaprajzok, földszinti templomalaprajz részlete is). Ezt némileg valószínűsíti, hogy a munkáért Máltás az 1857-es királylátogatás dekorációs munkáival együtt tisztes összeget, 200 forintot kapott (FL IV.1106.b. *Budai tanács iratok 1071/1860.*), ami éves rajztanítói jövedelmének közel harmadát jelentette (*Komárik 1970, 125.*). Az a körülmény, hogy e tervek Buda város levéltárának anyagában nem maradtak fenn, nem szól mindez ellen, mivel a tervgyűjtemény hiányos, Máltásnak is több, a város részére készített munkája hiányzik.

16 A homlokzatkiépítés költségét hozzávetőlegesen 40–60.000 konvenciósi forint-ra becsülték. *Umbau 1854, 138.*

17 Ennek (ld. 8. jegyzet) keletkezési körülményeiről, időpontjáról közelebbi nem tudunk. Az iraton, mely nem a Helytartóság hivatalos fejlécével ellátott papíron van, nincs sem helytartósági, sem városi tanács iktatószám, sem egyéb iratkezelésnek nyoma, amivel összecseng az egésznek nem hivatalos hangneme, illetve tartalma. Az időpontot illetően feltételezhetjük, hogy 1854-ben készült, valószínűleg a hercegprímásnak való bemutatás és az ismertető folyóiratcikkek megjelenése után, mivel ez utóbbi nem beszél róla. Talán a szerző laikus-volta, talán a nem alapos megfigyelés a magyarázata a szövegben szereplő két tévedésnek: a torony nem hat-, hanem nyolcszögű és nem a torony második és harmadik emeletének összevonásáról van szó, amint azt már láthattuk.

18 Ez a kis megjegyzés a kalligrafált, írnoki kézzel készült irat végén Tandler sajátkezü kiegészítésének látszik, s olyan tervre vonatkozik, amelyekről semmi közelebbi tudomásunk nincsen. — Mivel akkor két Kimmach építőmester működött Budán, Kimmach Lajos (1785–1866) és Kimmach Vilmos (akiről csak azt tudjuk, hogy 1850 óta volt céhes mester), nem dönthető el bizonyos-

sággal, melyikről van szó. Gondolhatnánk a nagy gyakorlatú idősebb (ekkor 68 éves) mesterre, de valószínűbbnek látszik, hogy Kimmach Vilmost bízták meg e feladattal (feltéve persze, hogy nem egy korábbi tervről van szó — vö. a 12. jegyzet végével), aki akkor már negyedik éve városi építőmester volt (FL IV.1002.j. *Budai lvt. Correspondentie magistratuales 4335/1853–54.*) Tehát olyan ember, aki a városi kőműves munkákat végezte, s ilyen értelemben ugyanúgy városi alkalmazott volt, mint az egyébként szintén fiatal Máltás.

19 *Némethy 1875, 221:* „Az elmúlt időben Danielik vezetése alatt szinte alakult egy társulat, mely e czélt tűzte ki magának, de csakhamar feloszlott”. Az alakuló gyűlést 1863. jan. 25-én tartották Danielik ünnepi beszédével a budai városháza tanácstermében. (Pallas Nagy Lexikona V. kötet. Budapest 1893, 19.)

20 1873 márciusában Buda város tanácsa a vallás és közoktatási miniszter megkeresésére válaszolva — egyebek mellett — közli, hogy „a templom torony helyreállítási alap, mely eszközölt gyűjtéseknek köszöni eredetét” 1528 frt. 34 kr. értékű. (FL IV.1106.b. *Budai tanács iratok 2508/1872.*)

21 Ld. előző jegyzetben szereplő iratcsomó; a belső ügyintézés iratai sem szólnak erről. A miniszter levelét és a városi tanács választ közli *M. Takács Marianna: A budavári Mátyás-templom. Budapest 1940, 35–40.*

22 *AE VIII. 1874. jan. 15. 1. sz., 4.*

23 Felírata: „A budai főegyház helyreállításának / Tervvázlata”. Ehhez tartozik a homlokzat meglévő állapotának ugyancsak 1873. nov. 15-re datált és szignált felvételi rajza: 52.41.85. ltsz., „Budai főegyház / homlokzata” felirattal. Ez utóbbi illusztrálva *Csemegi I. jegyzetben i. m. 6. kép.* — Megjegyzem, hogy Schuleknek a Kiscelli Múzeumban levő, e szempontból nem feldolgozott hagyatékában több kéttornyú terv található. Így az említettnek ceruzavázlata és további, illetve későbbi (pl. 1874-es) változatok. A teljes átnézés során még remélhetően előkerülnek a Friedrich Schmidt által bírált, kidolgozottabb 1875-ös tervlapok.

24 Schmidt bírálatát teljes terjedelemben közli *Nemes Antal: A Nagyboldogasszonyról nevezett budavári főtemplom története és leírása. Budapest 1893, 141–154.* Itt jegyzem meg, hogy az elmondottak részletesen megtalálhatók a MOB egykori irattárában, az *AE* megfelelő számaiban és — ha nem is monografikus feldolgozással — de jó áttekintést nyújtóan *M. Takács Marianna i. m.-ben.* A részletes utalásoktól eltekintünk, mert írásunknak nem a Schulek-féle restaurálás kezdeteinek részletes ismertetése a célja.

25 *Henszlmann Imre: Különvélemény a budai vár parochiális templomtornyok újra felépítésének ügyében. AE VIII. 1874. márc. 10. 3. sz., 41–45.*

26 *MOL T.11. No.6:8.* Mivel ez a rajz a jezsuita épület megtartásával számol, a lebontás elhatározásánál (1876) későbbi nem lehet. De ne felejtjük el, hogy a lebontás, amit Fr. Schmidt szakvéleményében nyomatékosan szükségesnek tartott, Schulek 1875-ös programjában már szerepelt (*Schulek Frigyes* önéletrészletének 15. oldalán. Hasonmás kiadás. Budapest 1991) és közbeszéd tárgya volt. *AE IX. 1875. okt. 31. 8. sz., 253.* Továbbá azt sem, hogy Feszli 1874 januárja után legközelebb csak az 1875. jún. 2-án kelt ellenőrzőbizottsági tagsága révén került a templom restaurálásával kapcsolatba. A vázlat valószínűsíthető keletkezési időpontja tehát 1874.

27 *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században. Katalógus, szerk. Majoros V., Szabó J. Budapest 1992, 96–97, 54a. kat. szám.*

28 *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule. Budapest 1893, 92, 108, Kat. Nr. 13.*

#### DER AUSBAUPLAN DER FASSADE DER LIEBFRAUENKIRCHE IN DER FESTUNG VON BUDA IN DEN 1850ER JAHREN

Die Liebfrauenkirche (die Matthias-Kirche) in der Festung von Buda (Ofen), vor allem aber ihre Fassade, hat im Verlauf der Jahrhunderte ihre mittelalterliche Pracht fast völlig eingebüßt.

Die äußere Erscheinung der im Feuer des Jahres 1723 schwer beschädigten, und danach ärmlich restaurierten Kirche wurde weiter vereinfacht, als der barocke, aus dem 18. Jahrhundert



stammende Turmhelm der Kirche wegen seines schlechten und gefährlichen Zustandes im Jahre 1841 abgetragen wurde und der Turm flache, beschindelte Zeltdach erhielt. Seit jener Zeit beschäftigte man sich bis zur Verwirklichung der großen Restaurierungs- und Umbauarbeiten im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ununterbrochen mit der Frage der Restaurierung und der Reparatur.

Durch die Entdeckung eines bisher verschollenen Planes (1854) und durch die Untersuchung von dessen Vor- und Nachgeschichte konnten wir drei Restaurierungskonzeptionen aus drei Jahrzehnten kennenlernen. Sie zeigen einerseits den sich schnell verändernden Geschmack der Epoche und andererseits den zäh weiterlebenden Anspruch auf eine monumental wirkende, symmetrische Doppelturmfassade, der bereits bei der Idealrekonstruktion des Kaschauer Domes durch Henszlmann in den 1840er Jahren, in Erscheinung trat.

Ferenc Hüppmann (1779–1851), ein Ingenieur der Landesbaudirektion, entwarf um die Mitte der 1840er Jahre eine bescheidene Lösung (Abb. 1–2). Nach diesem Entwurf sollten die fehlenden Fenster des Turmkörpers an allen Seiten durch neue, mit den ursprünglichen identische Fenster ersetzt und der Turm mit dem Helm durch frühgotisierende Arkaden verbunden werden.

Im Jahr 1854 entwarf Hugó Máltás (1829–1922), ein hervorragender Architekt der ungarischen Romantik, eine großangelegte

Doppelturmfassade für die Liebfrauenkirche (Abb. 3–4). Dem Zeitgeist entsprechend wollte er das Gebäude radikal umgestalten, um eine Fassade zu schaffen, die dem mittelalterlichen Zustand der Kirche — nach seinem Empfinden — wahrhafter und vollkommener als die damals bestehende Kirche entsprechen sollte.

Der Entwerfer der später verwirklichten großen Restauration, Frigyes Schulek (1841–1919) erstellte 1873 als deren erster Schritt einen ähnlichen doppeltürmigen Plan (Abb. 5), an dem er drei Jahre lang festhielt. Diese symmetrische Doppeltürmigkeit, die bereits von Henszlmann angefochten worden war, wurde dann aufgrund des Gutachtens des Wiener Dombaumeisters, Friedrich Schmidt (1876) doch fallengelassen.

Hüppmanns Plan aus den 1840er Jahren, die sich in seinen Zielsetzungen — offensichtlich aus finanziellen Gründen — bescheiden zeigt, wendet noch eine zierliche frühgotisierende Formenwelt an und will das Mittelalter ersetzen. Der ehrgeizig monumentalisierende Máltás-Plan aus 1854 mutet aus unserer Perspektive von 140 Jahren eher als ein romantisches Gebäude des 19. Jahrhunderts denn als eine korrekte Restaurierung an. Der zwanzig Jahre spätere, nicht weniger ambiziose Plan von Schulek respektiert zwar die vorhandene Bausubstanz kaum mehr als seine Vorgänger, strebt aber mit seiner trockeneren, härteren Architektur — innerhalb seiner eigenen Welt — eine erhöhte archäologische Genauigkeit an.







## AZ AKADEMIA BÉRHÁZÁNAK SORSA

Miért is vetődik fel, hogy egy bérháznak sorsa lehet? Tükröződik-e vajon a ház történetében, hogy azon a helyen, ahol áll, a Duna-parton, szorosan az Akadémia palotájához simulva, nem önálló bérháznak kellett volna épülnie, hanem a palotának kellett volna e területet is elfoglalnia? S hogy ennek már a palota építésekor felvetődött, s nyitva is állt a lehetősége, másrészt sokszorosan felmerült a szüksége.

Az egykori bérházban (Budapest, V. Arany János u. 2.) az 1984-től 1988-ig tartó rekonstrukció után az Akadémia könyvtárát helyezték el, s ezzel mondhatjuk, hogy sorsa beteljesült, rendeltetése ma helyzetének megfelelő. Ezzel százhusz év után valamelyest megvalósult az akadémia palotájának programját megfogalmazó Henszlmann Imre elképzelése is, aki a bérház gondolatát először felvetette.

Az ő elgondolása szerint azonban egyetlen egységes épület foglalta volna magában az akadémia helyiségeit, s a bérbeadandó tereket. Az akadémia 1860 tavaszán hosszas előkészületek[1] után végül is egy olyan telek birtokába jutott[2], melynek mérete meghaladta a palotához szükséges területet. Ez szinte kapóra jött Henszlmann-nak, akinek kezdettől fogva az volt a törekvése, hogy az akadémia palotája ne csak a szigorúan vett tudományos, hanem a kulturális közélet központja is legyen. Elképzelésében olyan sokrétű épület alakul ki, mint amilyenek a mai nagyvárosi kultúrcentrumok, amelyek a kor követelményei szerint a legmodernebb infrastruktúrát biztosítják a nyilvános, közösségi kulturális tevékenységek céljára.[3] Ebben az időben Pesten mind a nyilvánosságnak, mind a hazai kultúra ápolásának önmagán túlmutató jelentősége van. Henszlmann rámutat arra, hogy Magyarországon még nem jött létre az a differenciált képzőművészeti, zenei intézményrendszer, amelynek keretei között a fejlettebb országokban ezek a művészeti ágak önállóan fejlődhetnek. Véleménye szerint éppen ezért az akadémia feladata ezen művészetek pártolása, fejlődésük elősegítése is. Mindaddig, amíg intézményeik meg nem szilárdulnak, az akadémia akár bérleti díj fejében is biztosíthat részükre működési feltételeket épületében. Ezért rögtön azt ajánlja az akadémia építési bizottságának, hogy a nagyobb telket erre a célra használják fel. Érvelését tovább erősíti azzal, hogy kimutatja, az úgynevezett bérházi részen is elhelyezhetők reprezentatív terek, hiszen a műegyletnek kiállításokhoz, a muzsikuskoknak meg hangversenyekhez van szükségük nagyobb termekre. Így a bérház részben követheti a palota nagyvonalúbb építészeti ritmusát. Mindezt az építési bizottság elfogadta, helyesnek találta, ezért megbízása alapján Henszlmann ennek megfelelően dolgozta ki az építészeti pályázat programját.

A bérházi részt mind a program előírásaiban, mind pedig a pályázat első szakaszában, amikor Heinrich Ferstel, Henszlmann és két építész társa, Ybl és Szkalnitzky készített terveket, szigorúan külön kezelték. Bár a homlokzati architektúra nem jelzi a két épületrész határát, a bérházat

minden tervben udvari szárnyakkal választották el a palotától, de az átjárást az összes szinten biztosították. A pályázat második szakaszában azonban, amikor a két német építész számára feloldották a program szigorú követésének követelményét, Stüler készített olyan tervet, mely egyetlen udvar köré szervezte a két épületrészt. Stüler szintén azon a véleményen volt, hogy a telket egységesen kell beépíteni, s az ő számára funkcionálisan fontosabb volt egy tágas, világos udvar, mint a két épületrész merev elválasztása. Mint egyik tervéhez mellékelte magyarázatában kifejti, így a célszerűen együvé tartozó helyiségek egymás melletti elhelyezését kevesebb határ akadályozza, kevesebb mellékhelyiség, folyosó, lépcső kell, s végül a későbbiekben egyszerűbb lesz az akadémia tejeszkedése, ha azonos az emeletmagasság, az ablakoztatás, és közös kezelésben is marad az épület.[4]

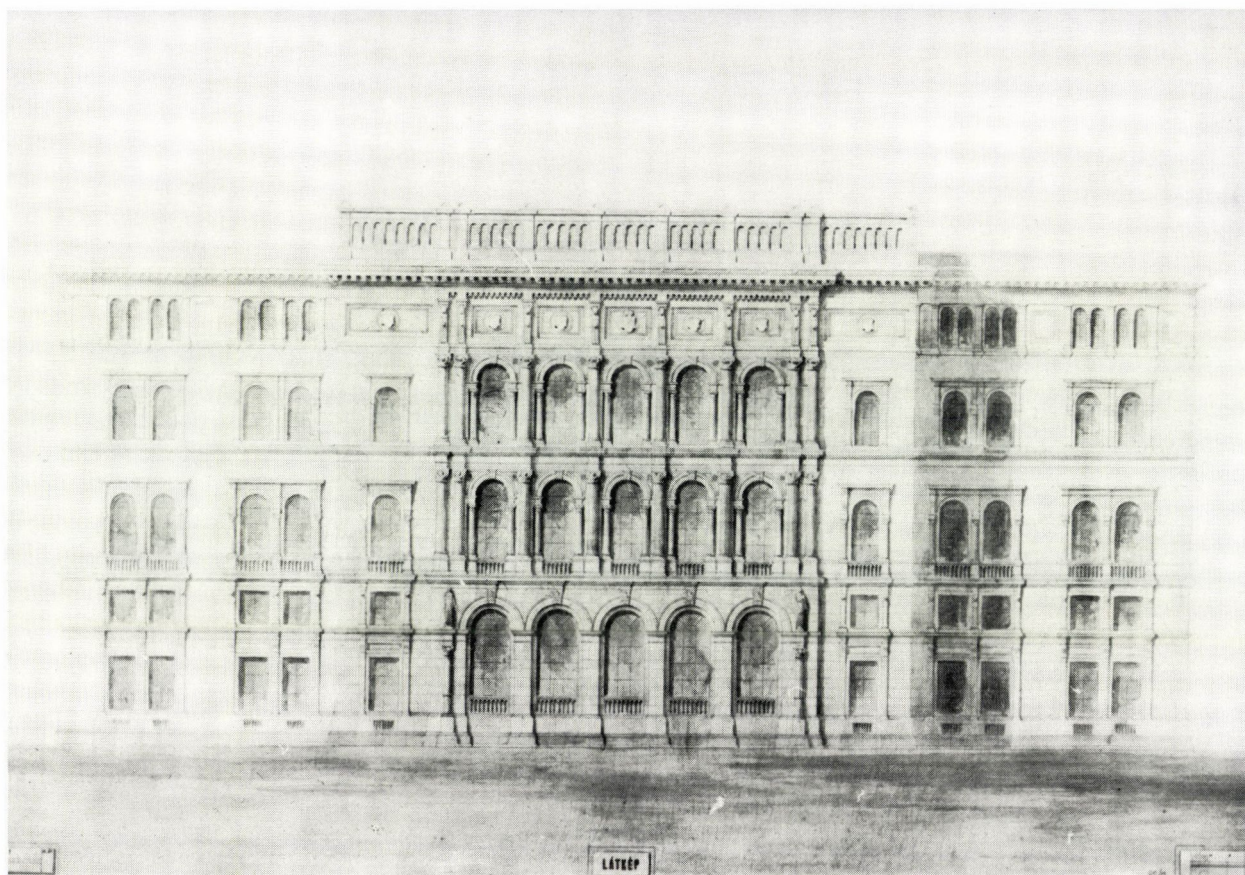
A bérházépítés ötletét néhányan bírálni kezdték a stíluskérdésről lefolytatott sajtóvita során. Elhangzottak pusztán pragmatikus ellenérvek, miszerint a kellenél nagyobb szobák télen lakhatatlanok,[5] vagy hogy egyszerűbb a bérházra szánt pénzen már készen álló épületet vásárolni, s a telek fennmaradó részét parkosítani.[6] Más érvelés tipikusan illeszkedik a stílusvita vonulatába, s a bérházat, mint építészeti műfajt nem tartja összeegyeztethetőnek a Henszlmann által ajánlott és erőltetett gótizáló megoldással.[7] Henszlmann azonban, aki szerint a gótikus szerkezet univerzálisan alkalmazható minden modern építészeti funkcióra, kifejti, hogy éppen a gótizáló bérházak a leg-egészségesebbek, mert minden más stílusú háznál több fényt képesek a belső terekben biztosítani.[8]

Leghatékonyabb azonban a bérház építése ellen Kecskeméthy Aurél érvelése, aki maró gúnnyal hozza felszínre azokat a társadalmi feszültségeket, amelyek a stílusvita mögött megbújnak.[9] Hogyan is hatna az, ha „az elől gazdag palota hátul házbér felett fogna alkudozni”.[10] Bár ekkor már Pesten sem ismeretlen a bérházaknak az a differenciált típusa, ahol az utcai tágas és értékes lakásokat a háztulajdonos lakja, s a hátsó udvari szárnyakban zsúfolódnak a sötét és kicsi bérlakások, ezt mégis megengedhetetlennek érzik az akadémia esetében. Ez az a „helyi jellegzetesség”, amit a funkcionalitásra koncentráló Stüler nem érzékel, amikor közös udvart tervez a palota és a bérház számára.

Talán nem sejtjük tévesen, hogy ez a szemlélet is hatott, amikor 1861 végén Stüler az építési bizottságtól azt az utasítást kapta, hogy a végleges terveket a bérház elhagyásával készítse el. A hivatalos indoklás azonban úgy hangzott, hogy a palotaépítésre nem gyűlt össze annyi pénz, hogy az elegendő legyen a bérház felépítésére is. Ekkor még szigorúan ragaszkodtak ahhoz az elgondoláshoz, hogy az akadémia tudományos célra rendelkezésre álló alaptőkéjét nem szabad felhasználni az építkezés céljára.

Még két év sem múlt el, de már javában folyt a palota-építkezés, amikor 1863. januárjában mégis úgy döntött az





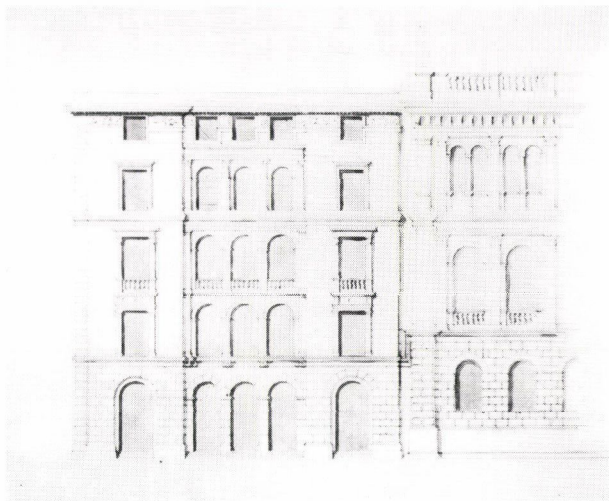
1. Ybl Miklós terve az Akadémia palotájának pályázatához, 1861. Főhomlokzat. Budapest Főváros Levéltára. Ybl hagyaték

építési bizottság, hogy a telek beépítetlen részére egy bérházat építtet, méghozzá a tudományos célú tőkéből, annak hatékony kamatoztatása céljából. Felmerült az is, hogy a telket értékesíteni is lehetne, ám ez ellen szólt, hogy „a vevő, kit e részben korlátozni nem lehet oly házat építenie telkére, mely az akadémia épületével építészeti összhangzásban nem állván sokat levonna ama nagy emlékszerű épület szépségéből”. [11] A bérház tervének elkészítésével Ybl Miklóst bízzák meg, aki a palota építkezését is vezeti. Két tervet készíttetnek vele. Az egyik, [12] mely a két oldalhomlokzaton töretlenül folytatja a stüléri architektúrát, az Arany János (akkor Fő) utcai homlokzaton megismétli a palota Ferenc József téri rizalitjának magasabb tömbjét, s ezen a szárnyon négy emeletet, míg a kéttraktusos oldal-szárnyak utcai traktusain két, udvari traktusain — egy mezzaninemelet közbeiktatásával — három emeletet alakít ki. Az Akadémia utcai szárnyban a földszinten és az első emeleten az utcai traktusban a konzervatórium olvasótermét, míg a dunai szárnyban ugyanitt a Műgyelet kiállítóterméit helyezték volna el, tehát még érvényesült volna az eredeti henszlmanni koncepció. A szintek azonos magasságúak a palotáéval, s bár a tervre erősen rányomja a bélyegét az a törekvés, hogy minél több kiadható helyiség keletkezzék, a fő feladatot, az építészeti harmónia megteremtését, jól megoldja. Ha ezt a tervet választják, az építkezés 247.000 forintba került volna, s a tőke ötödfél százalékos jövedelmezőségét biztosította volna.

A másik tervben minden szárny és minden traktus négyemeletes, tehát az azonos főpárkánymagasság fenntartása miatt nincs mód a szintek magasságának egyeztetésére. Itt új homlokzati terv is szükséges, s ha összehasonlítjuk a bérház tervét Yblnek az akadémia palotájának pályázatához készített 1861-es tervével — melynek hivatalos bírálatára nem kerülhetett sor, mert Ybl némileg csalódást és meglepetést okozva egy nappal a pályázat benyújtása után visszavonta azt —, megállapíthatjuk, hogy az oldalhomlokzatok tervében Ybl nem mást valósít meg, mint a pályázati terv főhomlokzati rizalitjának leegyszerűsített, négyemeletesre bővített, motívumát. A bérház sorsának egy újabb érdekes momentum: a terv, amit Ybl a palotához készített és szánt, megjelenik annak háta mögött, a stüléri architektúra árnyékában, egy alárendelt, mindig bizonytalan funkciójú és státuszú épület homlokzatán.

Míg Ybl pályázati és bérháztervén a kompozíció fő összetevő elemei — két egytengelyes vertikális hatású tömb által közrefogott ívezetes nyílássorok — azonosak, fontos különbség, hogy az 1863-as tervből eltűnnek azok a romantikus motívumok — a vakarkádsorral díszített attika, az ívsoros zárópárkány —, melyek a mai értékelő számára oly feltűnővé tették az 1861-es pályaterv átmeneti jellegét. Itt érdemes megjegyezni, hogy a kortárs kritika számára viszont a pályatervben éppen a reneszánsz formák megjelenése feltűnő és kiemelendő: „Palladio féle XVI.-dik kora századi renaissancot negédel.” [13] Az egyértelművé váló





2. Ybl Miklós terve a bérházhoz, 1863. Dunai homlokzat. Budapest Főváros Levéltára. Ybl hagyaték

stílusorientáció oka lehet az a törekvés is, hogy megteremtődjék az összhang a palota oldalhomlokzataival, ami azonban e második tervnél sikertelen maradt. Ezt 1865-ben maga Dessesffy Emil akadémiai elnök is elismeri: „Kétségtelen ugyan, hogy oda valának irányulva a közóhajtasok, bár emelhetnék azon egész telken, melyet most a palota és bérház elfoglalnak oly monumentál szerű építmény mely ugyan azon és egységű stílú legyen, s amelynek benyomása egy, vele kapcsolatban álló kisebbszerű és más stílú ház miatt ne szenvedjen. Senki sem táplálhatta inkább ez óhajtatást, mint épen maga az építtető ... bizottság. Azonban nem engedték a körülmények, hogy e körül óhajtatásai szellemében járhatott volna el.”[14]

Az akadémia Igazgatótanácsa mégis a második megoldást választotta, világos tudatában annak, hogy ezen a helyen csak olyan épületet lenne szabad emelni, amely a palota homlokzatához alkalmazkodik. A választást a befektetendő tőke kisebb mennyisége (százhetven ezer forint), és az az évi másfél százalékos többletjövedelem indokolta, amivel a számítások szerint e tervváltozat megépítése kecsesgetett.

1863. március 28-án Diescher József pesti építőmesterrel szerződést köt az akadémia az épület kivitelezésére és egyúttal megállapodnak abban is, hogy Diescher 1864 Szent Mihály napjától tíz évre bérbe veszi a házat.[15] A bérházépítési pénztárat szigorúan külön kezelték,[16] a palotaépítési vagy az alaptőke-pénztárból csak a szokásos kamat megfizetésével lehetett kölcsönt felvenni. A bérházi telekrész árát havi tízezer forintos részletekben visszafizették a palotapénztárnak, ahol nagy szükség volt erre az összegre az épület befejezéséhez. Az építkezés valóban befejeződött 1864 áprilisában, s 1865 januárjában, amikor a palota befejezéséhez szükség volt egy nagyobb összegű kölcsön felvételére, a bérház már jövedelmezett. Ekkor a bérházat ajánlották jelzálogul, a befolyó bérleti díjból pedig fedezni tudták a kölcsöntörlesztést, tehát nem kellett továbbra sem megterhelni a tudományos célú tőkét.[17]

Bár így a tőkehasznosítás szempontjából több formában is jó befektetésnek bizonyul a bérházépítés, ez nem marad így sokáig, mert a jövedelmezőség fokozatosan romlik. Már Diescher sem elégedett a bérház jövedelmeivel, s 1872-ben „bérleti jogát elszenvedett kárai tekintetéből öt évre meg-

hosszabbítani kéri”. [18] A károk az 1869-es tűz során keletkeztek, amely a palota padlásán ütött ki, s jelentősen megrongálta a bérház negyedik emeletét is. [19] Később, az 1880-as évek elejétől évnegyedenként csökken a beszedett bérleti díj, üresen állnak a lakások és boltok. 1888-ban az építési bizottság javasolja az igazgatóságnak, hogy csökkentsék a bérleti díjakat, mert Budapesten sok az üres lakás, az akadémiai bérház lakásai pedig a modern lakások hátrányai mellett nem rendelkeznek azok előnyeivel. Már ugyanekkor felhívja a figyelmet az építési bizottság arra, hogy a bérházban működő Hornyánszky akadémiai kiadó és nyomda gépei „a különben is nem nagyon lelkiismeretesen épült házat alapjában” megingatták. [20]

Másrészt a bérház területére egyre inkább szüksége van az Akademiának, részben éppen azért, mert az akadémia palotáját mindig felhasználták a különböző egyre gyarapodó országos gyűjtemények átmeneti elhelyezésére. Pontosan azok a folyamatok játszódnak le tehát, amelyekre Henszlmann is, Stüler is figyelmeztetett. Már 1874-ben, amikor Diescher József bérlő örököseitől a bérházat akadémiai kezelésbe átvették, [21] felmerült az első terjeszkedési igény az akadémia részéről: ekkor a palota pincéjében elhelyezett kiadói könyvraktár helyett, amely nedvesnek és szűknek bizonyult, a bérház negyedik emeletén szerettek volna könyvraktárt kialakítani. [22] 1897-ben az Országos Képtár történelmi képcsarnokát és egyéb szépművészeti anyagát helyezik el a bérház III. és IV. emeletén, ami az ott lévő lakások megszüntetésével jár. [23] 1902-ben pedig, amikor a II. emeletről a Székesfővárosi Vízműigazgatóság kiköltözködik, felmerül, hogy nagyobb befektetésre lenne szükség a kor követelményeinek megfelelő lakások kialakításához a helyén. Pecz Samu, az akadémia akkori műszaki felügyelője azon a véleményen van, hogy „a bérház konstrukciója, váza olyan rossz, hogy nagy összegbe kerülő átalakítást sem el nem bírna, sem nem érdemel meg.” Ekkor már jelzik azt is, hogy a könyvtár helyszűkével küzd, s a bérházi áttörést már elhatározták; az csak a főkönyvtárnok betegsége miatt nem valósult meg. [24]

Mivel az Országos Képtár két-három év múlva elhagyja az épületet, a főtitkári jelentésben ekkor felvetődik: „vajjon nem lenne célszerű a bérház lebontásával az egész telket a palota folytatásaképpen és stílusában újra beépíteni? Az Igazgató Tanács meghallgatván az építész ur e részben készített tájékoztató jelentését, elhatározza, hogy a magas kormányhoz előterjesztést tesz, melyben a bérház helyére esetleg építendő palota-részt valamely állami gyűjtemény elhelyezésére föl fogja ajánlani.” [25] Erre természetesen nem került sor, de az újabb egyesítési kísérletnél, az 1950-től 1954-ig elhúzódó rekonstrukció során, amikor már kifejezetten a könyvtár számára igényelte volna az akadémia a bérházat, újra felvetődik a palotahomlokzat továbbvezetésének gondolata. [26]

A könyvtár raktározási gondjainak megoldására a nyolcvanas évek elején új, önálló épület felépítése is szóba került, erre építészeti pályázatot is hirdettek. Ennél azonban ezúttal olcsóbbnak bizonyult a bérház átalakítása könyvtári célokra, s így most hosszú időre lezárult ez az ellentmondásos történet. S hogy ironikus vonatkozására is kitérjünk, megemlítjük, hogy ma, amikor a Magyar Tudományos Akadémia végre egyértelműen használatába vehette a bérházat, a könyvtár szinte önálló intézménnyé vált, s ezért a két épület összekapcsolására valószínűleg már sohasem kerül sor.

Kemény Mária



1 A palota építéstörténetével, az építészeti pályázattal, valamint a sajátban lezajlott stílusvitával részletesen és pontos forrásmegjelölésekkel foglalkozik *Kemény Mária*: A Magyar Tudományos Akadémia építéstörténete. Tudományos dokumentáció, 1986. Kézirat a Hild—Ybl Alapítvány Archívumában.

2 Amikor az akadémia megszerezte, a bérház és a palota területe még egyetlen teleknek minősült. Telekkönyvi szétválasztásukra adózási okból az akadémia kezdeményezésére csak 1865-ben került sor.

3 Egy véletlen, de érdekes formai hasonlóságra szeretném itt felhívni a figyelmet: a párizsi Centre Pompidou homlokzati üveg-fala mögött feltárul a közönséget szállító mozgólépcsők forgalma. Henszlmann az akadémia palotájának pályázati tervében a főhomlokzaton két nyitott terű feljáratot helyez el, s ezt a tervhez készült műleírásban így indokolja: „a diszterem keleti és nyugoti oldalára egy nyílt loggiát helyeztünk, melyben a diszterem karzatára a könyv- és képtárba vezető lépcsői az utcáról láthatók. A távolról láthatásnak célja a közönséget, mely a palotát leginkább ezen oldalról megközelíti, könnyen, egyenesen és közvetlenül azon helyiségekbe vezetni, mik főképen e közönség számára építettek... Másképpen is ezen loggiák a főhomlokzatot nagyon élénkké tehetik, részint kívülről látható mélységek árnyékával, részint azon mozgalommal, melyet a rajtok fel s alá járók előidéznének...” — A felépítendő Magyar Akadémia Henszlmann Imre, Gerster Károly, és Frey Lajos által készített építész tervek leírása. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár.

4 *F. A. Stüler*: Erläuterungen zur neuen Skizze für das Akademie Gebäude zu Pest. Berlin, 1861. július 16. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára (MTAK) Kézirattár, RAL 1272.

5 *Hencz és Bergh*: Észrevételek az akadémia palotája ügyében. Magyar Sajtó VII. 1861 (július 2.), 150, 624.

6 *Hans Petschnig*: Der Palast der ungarischen Akademie. Organ für christliche Kunst. XI. 1861:4, 46–47.

7 *Gróf Waldstein János*: Néhány észrevétel a magyar akadémia építendő palotája tárgyában. Sürgöny I. 1861. (június 16.), 145.

8 *Henszlmann Imre* válasza gróf Waldstein cikkére. Pester Lloyd VIII. 1861. (július 19.), 168, 2.

9 Erről ld. *Kemény Mária*: Stílusválság vagy legitimitási válság. Egy múlt századi építészeti vita. 2000 III. 1991:1, 57–61.

10 *Kecskeméthy Aurél*: Az akadémia palotája hol? minő arányokban?, minő stílusban és ki által lenne építendő? Sürgöny I. 1861. (okt. 6.), 230.

11 Az Akadémia 1863. január 14.-i Igazgatósági ülésének jegyzőkönyve. A MTA jegyzőkönyvei. Közzéteszi Csengery Antal. I. Budapest 1863, 14.

12 Budapest Főváros Levéltára, Ybl hagyaték XV. 331, 51–1–10. Közölve: Arany János utcai homlokzat terve: *Ybl Ervin*: Ybl Miklós. Budapest 1956, 59. kép. Dunai homlokzat: Ybl Miklós építész 1814–1891. Katalógus, szerk. Kemény Mária, Farbak Péter. Budapest 1991, 223.

13 *I-lyi [Ipolyi Arnold]*: A magyar Akadémia palotájának terve. Pesti Napló XII. 1861 (március 2.), 51–3317.

14 Dessewffy Emil beszámoló jelentése az Igazgató Tanácsnak a két építkezés állásáról és jövedelmi viszonyairól. 1865. január 26. MTAK Kézirattár, RAL 1273–72.

15 MTAK Kézirattár, RAL 1273–77/1.

16 A bérházépítés pénzügyi bonyolításának iratai: MTAK Kézirattár, RAL 1276.

17 Ld. 14. jegyzet

18 Akadémiai Értesítő VI. 1872, 230.

19 Sándor Pál országgyűlési képviselő életrajza. In: Sándor Pál jubileumi emlékalbum. Országos Magyar Kereskedelmi Egyesület, Budapest 1930, 35.

20 Akadémiai Értesítő XIV. 1880, 10; Építési Bizottság jegyzőkönyve, 1888. június 22., 1888. december 29. és 1897. február 1. MTAK Kézirattár, RAL K 1564.

21 Akadémiai Értesítő VIII. 1874, 241.

22 Akadémiai Értesítő VIII. 1874, 78.

23 Az Építési Bizottság jegyzőkönyve, 1897. február 1. MTAK Kézirattár, RAL K 1564.

24 Az Építési Bizottság jegyzőkönyve, 1902. január 23., uo.

25 Akadémiai Értesítő, Új folyam XIII. 1902, 152. — Amikor 1895-ben felvetődik a nemzeti könyvtár elhelyezésének problémája, szintén szóba kerül az akadémia és bérház együttes területe, de az ásványtani, földtani gyűjtemények elhelyezése is javasolják. *Dr Jankovich Béla*: Magyar Nemzeti Könyvtár. Magyar Könyvszemle, Új folyam III. 1895:1, 13. — Köszönettel tartozom Vadas Ferencnek, aki e forrásra felhívta figyelmemet.

26 MTAK Levéltár, Elnöki iratok 1950–52, 1232/4.

#### DAS SCHICKSAL DES MIETSHAUSES DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Das Programm von Imre Henszlmann, das er für den Palast der Akademie im Frühling 1860 verfaßte, enthielt viele vorwärtsweisenden, modernen Züge. In dem von ihm konzipierten, sehr komplizierten, komplexen Gebäude waren nicht nur Räume für das Gremium der Akademie vorgesehen, denn es hätte auch den Aufgabenbereich eines Kulturzentrums im heutigen Sinne versehen und repräsentative Räume nicht nur für das wissenschaftliche Leben, sondern auch für Kunst und Musik großzügig bereitgestellt. Er beabsichtigte von Anfang an einen Teil des Gebäudes durch Vermietung nutzbar zu machen. Seine Konzeption wurde von der Akademie nur teilweise verwirklicht, unter anderem wurde auch die Vorstellung über die einheitlichen Bebauung des Grundstückes abgelehnt.

Einige Jahre später wurde auf dem benachbarten Grundstück

dennoch ein in jeder Hinsicht schwaches Mietshaus aufgebaut, die Zahl seiner Stockwerke, seine Architektur wichen störend von dem Palast der Akademie ab. Dieses Gebäude wurde von Miklós Ybl entworfen. Er benutzte dazu die beiden Seitenfassaden von seinen früheren Entwürfen, die er zum Wettbewerb für den Sitz der Akademie eingereicht hatte.

Das Mietshaus wurde immer teilweise zu Zwecken der Akademie verwendet, was die Richtigkeit der ursprünglichen Vorstellung zeigt. Immer wieder wurde die Meinung laut, daß sich seine Architektur nach der des Palastes richten müsse. Der Aufsatz verfolgt den Prozeß, wie die Vorstellungen von Henszlmann nach 120 Jahren, nach so vielen erfolglosen Versuchen, dadurch verwirklicht wurden, daß schließlich die Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in diesem Gebäude untergebracht wurde.



## A SZÉKESFEHÉRVÁRI VÖRÖSMARTY-SZOBOR

A székesfehérvári Vörösmarty-szobor — az ország első Vörösmarty-émlékműve — gondolata akkor merült fel először, amikor 1860-ban a Magyar Tudományos Akadémia küldöttsége, visszatérőben a niklai Berzsenyi-emlék és a balatonfüredi Kisfaludy-szobor avatásáról, rövid időre megszakította útját a városban. A küldöttséget üdvözlő polgármester, gr. Zichy Jenő beszédében büszkén hivatkozott a megye „saját költőjére”, s ígéretet tett, hogy a megye és a város közönsége — követve a niklai és a füredi példát — szoborral tiszteli meg szülőtte emlékét. A szép terv útjának egyengetésével megbízott Zichy és Splényi Henrik a kancelláriához benyújtott kérelmére azonban Fejér megye cs. és kir. hatóságának közvetítésével azt a választ kapta, hogy a szobor felállítását nem engedélyezik, „a folyamodó urak akarata ellenére is történhetvén az, hogy e kérelem teljesítése esetében ez alkalom is hivatlan egyének által arra fogna kizsákmányoltatni, hogy az agitatio az országban csak fokoztassék.”[1] A leirat kacskaringós mondatai mögött óvatosság és gyanú lapult. A szabadságharc után alig tíz évvel vajon nem kockázatos dolog-e szobrot, nyilvános emléket emelni annak, aki a forradalom híve volt, s a szabadságharc bukása után maga is bűdosni kényszerült? A gr. Zichy előtt lebegő példák, Berzsenyi és Kisfaludy, nem rejtettek ilyen kockázatot: egy más időszak gyermekei lévén, a gyanús negyvennyolcas eszmék szempontjából ők „semlegesnek” látszottak. Nem véletlenül fogalmazta meg a leirat az emlékszobrokban kifejeződő tartalmak agitativ, mozgósító erejét, nyilván történelmi tapasztalatok vezették. Mint ahogyan nem véletlen az sem, hogy a szabadságharc nagy alakjainak vagy szellemi elkötelezettjeinek szobraihoz ezeken a „semleges” monumentumokon át vitt az út. 1860-ban a fent említett kettőn kívül csupán egyetlen emlékszobor állott az országban, a pesti Nemzeti Színház előtt, Katona József. Az 1869-es Izsó-féle Csokonait, Joseph Halbig pesti József nádor-émlékművét és az 1879-ben emelt Eötvös szobrot, Huszár Adolf alkotását leszámítva, a nagy szoborállítási akciók csak a nyolcvanas években indultak meg. Ilyen értelemben a fehérvári emlékmű a legkorábbi hazai példák közé tartozik.

A város vezető férfiai nem nyugodtak meg az elutasításban. Volt abban valami honfiúi virtus és kisvárosi patriotizmus, hogy hamarosan újabb kérvénnyel fordultak a kancelláriához. Ennek eredményeképpen Majláth György tárnok közölte velük, hogy egy 1860. december 31-i, 1866. sz. leirattal a kancellária a Vörösmarty-szoborbizottság megalkotását engedélyezi.[2] 1861 januárjában tartott alakuló ülésén a bizottság elnökévé gr. Zichy Jenőt, alelnökévé br. Splényi Henriket, jegyzőjévé Fekete János ügyvédet választották. A tagság összetétele reprezentatív volt: a város közéletében szerepet játszó vagyonos polgárok, ügyvédek, kereskedők, vállalkozók — csupa „jelentős”, „ismert”, „kiváló” férfiú garantálta az ügy sikerét, ünnepélyes és görődülekeny menetet a végső célig, a szobormű felállításáig és leleplezéséig.

A szoborbizottság első tetteként megfogalmazta és kibocsátotta a „Fölvívás a Vörösmarty szobor ügyében” címet viselő iratot, amely e szavakkal kezdődött: „Rég megszokta a magyar nagyjait a haza oszlopának tekinteni”, s amelyben a megye lakosait adakozásra szólították fel a szobor-alap javára. A „Fölvívást” sok-sok példányban őrzi a levéltári dosszié: valamennyi kézzel írt, jobbra dőlő egyenletes betűkkel rótt írnoki munka, nagyalakú, sárgás íven, melynek belső oldalait a szorgalmas kezek rubrikákra osztották, az adakozók sorszámanak, nevének, lakhelyének és az összegnek feljegyzésére. Belül felborul a külső oldal tökéletes harmóniája: mákszemnyi és verébfejű betűk, elszakadó és összetorlódó írásjelek, ákombákomok és olvashatatlan hieroglifák botladoznak egymás alatt, tintával, ceruzával. Az aláíró személyek és a felajánlott összegek tarkasága nyájas és harmonikus összevisszaságban tükrözte a megyeszékhely és környékének társadalmi és társasági rétegződését, lehetőségeit is izlését. Ifj[ sic] Zichy János 50 ft-ot jegyzett „azon kéréssel, hogy Pesten állíttassék fel az emlék”; Ránolder János veszprémi püspök 300 ft-ot. „Egy valaki” jelzéssel 1 ft-ot tüntettek fel az íven. Végül, mint azt az 1863. április 19-én lezárult pénztári vizsgálat megállapította, az összeg 8567 ft-ra rúgott. Később ezt a megyei és városi hölgyek által rendezett hangverseny bevétele és „résztvétegyek” árusítása 800 ft-tal egészítette ki.

Hogy az emlékművet ki készíti majd, az az első pillanattól kezdve világos volt; a szoborbizottság alakuló ülésén Vay Miklóst bízták meg a benyújtott tervrajz alapján. Noha ilyen tárgyú levelét nem ismerjük, a tervrajzról és előzményeiről semmit sem tudunk, feltételezhetjük, hogy a szobrász maga ajánlotta, vagy ajánlatta magát. Vay Bécsben élve és dolgozva is figyelemmel kísérte hazája eseményeit, különösen a művészet berkeiben történeteket, s más-kor is hamar észrevette a szoborkészítésre kínálkozó alkalmat. Rátermettségéről meggyőződhetett a szoborbizottság és a közönség egyaránt az 1860-ban a Nemzeti Múzeum kertjében felállított Berzsenyi-emlék láttán. Vay a megbízás elnyerése után szorgalmasan munkához látott, s mint a szoboregylet 1862. december 30-i ülésének jegyzőkönyvében olvashatjuk, „elnök úr felemlíté, miképp a szoborminta Bécsben már elkészülvén a hazai hírlapok által is kiemelő dicsérettel említvén, annak megtekintése az egyesület kebeléből is szak- és műértő egyének lennének kinevezve”. A szobor-minta „megvizsgálataival” az elnököt, gr. Waldstein Jánost — ő a következő évtizedek folyamán számos emlékmű felállítása körül tevékenykedik majd — és Eötvös Józsefet, Vörösmarty barátját bízták meg. E három világlátott, művelt (elsősorban természetesen irodalmi kultúrában jártas) férfiú, egyikük maga is alkotóművész, író — miután a bizottság többször is „sürgölte” a jelentéstételt, Vay bécsi műtermében tett látogatása után így nyilatkozott: „a minta a szobrot arányaiban helyesnek és ruházati részeiben megfelelőnek és elvégzettnek és így nem csak művészeti tekintetben az öntelre tökéletesnek — de magára



a kép hasonlatosságára nézve is ... igen helyesnek találta.[3]

A szobrásszal e művére nézve igen kedvező jelentés alapján kötöttek szerződést.[4] A bizottság 1863. május 10-i ülésére Vay megküldte a szerződéstervezetet, a következő ülésen, június 21-én jelentették, hogy a szerződés létrejött, eszerint a szobrász tiszteletdíja 6700 ft és később megállapítják a műöntés díját. Az emlékműállításban járattalan bizottság óvatos és gyanakvó volt, a biztonság kedvéért kikötötték, hogy ha az öntést ismételni kell, az Vay költségén történjék, s hogy a művész kötelezze magát „és örököseit a mű felállításáig való gondozására”, valamint, hogy külön tiszteletdíj ellenében a talapzat tervezésénél, felállításánál, „szóval a kellő összhang létesítéséhez tartozó viszonyoknak személyes felügyeletét, befolyását és részvételét megajánlja.”[5]

A bronzba öntést a bécsi Fernkorn-műhely végezte, az az ismert és elismert öntőde, amely később nem egy magyarországi emlékszobor öntési munkáit is. Az eredmény ellenőrzésére újabb bizottság utazott Székesfehérvárról Bécsbe, s 1864. október 20-án jelentette, hogy a kész szobrot „mind arányban, mind kivitelben helyesnek találván, azt átvettnek kijelentette, további rendelkezésig azonban ott hagyta.”[6]

Eközben a bizottság természetesen foglalkozott a talapzat és a felállítás helyének kérdéseivel is. A talapzatot feltehetőleg maga Vay tervezte, még akkor is, ha a rajzokat nem saját kezűleg készítette.[7] A helyszín kérdésében sokáig élénk vita folyt, mind a bizottsági üléseken, mind a városi polgárok, elsősorban persze az érintett lakosok közt. Két helyszínről került szóba: a megyeház előtti háromszögletű tér, amelyet a Pollack keze nyomát is őrző klasszicista megyeháza, a barokk karmelita rendház hátsó homlokzata és a keleti oldal szép, klasszicista házszora keretez; valamint a belváros egykori középkori falain már kívül eső, a „Széchenyi utcára dülő” tér[8] — tulajdonképpen a Búzapiac (ma Piac-tér) és a Széchenyi utca között húzódó térség alsó vége — került szóba. A szoborbizottság számításai szerint a szobor felállítása az utóbbi helyen éppen négyszeresébe került volna a megyeház előttinek,[9] így anyagi megfontolásokból az első helyszínt választották. Augusztusban azonban a Széchenyi-téri lakosok nevében kérelem érkezett a bizottsághoz, hogy a szobrot „náluk” állítsák fel. Ők ennek érdekében vállallják a térségen áthúzódó csatorna boltozásának költségeit.[10] A városi Tanács szeptemberi közgyűlése végül a kérelem és a benyújtott költségvetés alapján úgy döntött, hogy „a Vörösmarty-szobor felállításának helyéül a Széchenyi-tér jelöltessék ki.”[11]

Fontos határozat volt ez, hiszen a Széchenyi-tér pártján állók igényében nem elsősorban a hazafias buzgalom vagy az irodalom iránti tisztelet és rajongás nyilvánult meg, hanem a kulturált városi lét- és életforma utáni vágy. A múlt század ötvenes-hatvanas éveiben a lapok, folyóiratok telve voltak útibeszámolókkal, külföldi városok leírásával, s szinte egyikből sem hiányzik a köztéri szobroknak, emlékműveknek leírása, annak hangsúlyozása, hogy e monumentumok a civilizált társadalomban a polgárosult életforma nélkülözhetetlen, kötelező, reprezentatív „kellékei”. A Vörösmarty-szobor felállítását megelőzően Székesfehérvárott csak néhány szerény köztéri szobrocská állott: egy Máriaoszlop (1700) és egy Nepomuki Szent János (1705) a Piac-téren, meg Havranek Antal helyi mester Szentháromság-szobra a Felsővárosban (1840 körül). A „Széchenyi utcára dülő tér” kívül esett a belvárosnak, csatornája boltozatlan, területé falusiasan rendezetlen volt, bár keleti oldalán frissen emelkedett a romantikus házak sora. A tér és a város



A székesfehérvári Vörösmarty-szobor. Vay Miklós, 1860–1866

lakói számára a szobor itteni felállítása nemcsak a megye nagy szülőtte iránti tisztelet kifejezését jelentette, de egyúttal a városias fejlődés magasabb fokát is, amelyért készen álltak anyagi áldozatokra.

A talapzat megépítésére már 1863-ban jelentkezett a nagyhirű Gerenday-cég, de a szoborbizottság végül a helybeli Brein Ferenc „építész”, pontosabban inkább építési vállalkozót bízta meg a munka elvégzésével.[12]

Miközben a szobor Fernkorn öntődjében készen várta az elszállítást, a téren szorgosan folytak a csatornaboltozás munkálatai, majd a terep rendezése, a talapzat építése,[13] az események egyre gyorsabban haladtak a „végkifejlet”, azaz a leleplezési ünnepség irányába. Ennek időpontját előbb 1865. október 1-re (az év a költő halálának tizedik évfordulója, a napot, december 1-jét viszont túl téliesnek találták) tervezik, a munkák elhúzódása miatt Zsomböry Ede városi főbíró javaslatára végül 1866. május 6-ra tűzik ki. 1865 elején a szemfüles Vachott Imre jelentkezik, hogy az ünnepségre szívesen kiadná a költő életrajzát és arcképét.[14] Júniusban Pauer János, a későbbi fehérvári püspök, ekkor teológiai tanár, az MTA levelező tagja és Zsomböry Ede tervezetet készít az alapköbe helyezendő oklevélhez.[15] 1865. áprilisában Vay kéri a bizottságot, jelezzék neki a felállításhoz Fernkorn-tól érkező szakemberek látó-



gatása napját, „ha lehet, magam is átrándulok Fehérvárra.”[16] Az alapkövetétel a szobornak Bécsből való leszállítása és a talapzat elkészülte után, 1865. augusztus 14-én történt meg.[17]

Az ünnepélyes szoboravatás napja közeledvén, a zirci apát a polgármesterhez írott levelében „a Vörösmarty-ünnepség alkalmából vállalja a mise celebrálását, de a díszében egészségi okokból részt venni nem tud.” Gánóczy Flórián elnök a fehérvári dalárda közreműködését ajánlja fel a szoborbizottságnak.[18]

Az ünnepség, amelyre a Magyar Tudományos Akadémia, a Kisfaludy Társaság, az országgyűlés, személy szerint pedig Vörösmarty özvegye, gyermekei, azok gyámja, Deák Ferenc, a költő még élő családtagjai is meghívtak, reggel ünnepi misével kezdődött a ciszter templomban, s délután négy órától népünnepéllyel fejeződött be. Az emlékmű környékét a zirci apátság által adományozott fenyőgallyak díszítették, a meghívottak a szobor két oldalán húzódo deszkaemelvénnyel foglaltak helyet, „a szobor előtt

emelt szöszéken Vörösmarty műveinek díszkiadása állt nemzeti szalaggal átfűzve, rajta koszorú.” A közeli sátrakban kis Vörösmarty-szobrokat és Pribék Antal fehérvári fényképész Vörösmarty-arképeit árulták.[20] Az avatóbeszéd után — Tóth Lőrinc beszélt az Akadémia, Toldy Ferenc a Kisfaludy Társaság nevében — „a városi hatóság elnöke kihirdeti a közgyűlés határozatát, melynél fogva a szobortér — a költő halhatatlan nevével — Vörösmarty-tér-nek fog nevezetni”.[21]

Deák Ferenc betegsége, az özvegy pedig gyengélkedése miatt kimentette magát a meghívásra írt válaszában, s az özvegyvel maradtak leányai is. Részt vett azonban az ünnepségen Vörösmarty két öccse, János és Pál, valamint fia, Béla. „Az egyik sátorban . . . egy szerény özvegyasszony is ült, ki csendesesen hullatott könnyeket imádságos könyvébe; ez Vörösmartynak még életben lévő nővére.”[22]

*Kovalovszky Márta*

## JEGYZETEK

1 A Vörösmarty-szoboregylet iratanyagát az egykori Fejérmegyei Levéltár, ma Székesfehérvár Megyei Jogú Város Levéltára őrzi IV-B-257/c. jelzetű fondjában. Az adatok és idézetek, amennyiben külön nem jelöltük, innen származnak.

2 Vörösmarty-Album. Kiadatott 1866-dik év május hó 6-kán Székesfehérvárott Vörösmarty Mihály emlékszobra leleplezésének ünnepére. Pest, Nyomatott Heckenast Gusztávnál. 1866, 11.

3 Zichy Jenő, Waldstein Jánost és Eötvös Józsefet a szoborbizottság 1862. december 31-én bízta meg, de miután jelentésüket az 1863. március 29-i pénztári választmányi ülés időpontjáig nem nyújtották be, újból felkérték őket, hogy „április 19-én, Székesfehérvárott d. u. 3 órakor a gazdasági egyetel szállásán tartandó szoboregyleti közgyűlésre” mutassák be. A jelentést Waldstein fogalmazta, 1863. május 1-jén, bécsi keltezéssel.

4 Az 1863. április 26-i bizottsági ülésen „elnök úr bemutatta báró Vay Miklós úrnak hozzá intézett levelét, melyben írja, hogy a szobor összege 6700 ft-ba kerülend, ebből fizetendő lenne 1863. május 10-én 2000 ft, 1863. augusztus 15. napján 1200 Ft, a maradék 3500 ft pedig a mű elkészültekor fizetessék.”

5 Vay 1862. március 18-án kelt levelében, melyet a bizottságnak küldött, azt írja, hogy először 1200 ft-ból akarta kihozni a szobrot, de ennél már eddig többet költött, s még csak a gipszbe öntésnél tart. „Utolsó számításom, melyet véglegesnek tekintek, 1500 ftra üt ki . . . Valamirevaló jeles szobrász 4000 ft-on alól nem vállalhatta volna a kérdéses munkát. . . .” Nem világos, hogy e levél és az 1863-as szerződés közötti eltérés a tiszteletdíj összegében miből adódik. Mindenesetre Vay nem egészen ingyen dolgozott, mint ahogyan ez a szakirodalomban eddig köztudott volt.

6 Vörösmarty-Album, 14.

7 Vay megküldte a talapzat rajzait, de azok, mint az 1863. szeptember 6-i ülés jegyzőkönyvéből megtudjuk, elkallódtak. „Zichy elismerte, hogy „azok nála eltévelyedtek, de Báró Vay Miklós ó Méltóságát levélileg megbízta, amiképp azokat az ő költségein újon elkészíttesse.” Ezek sem maradtak meg az iratok között.

8 Vörösmarty-Album, 13.

9 A bizottság 1864. február 4-i ülésének jegyzőkönyve szerint a Megye-téren 1145 ft-ot, a Széchenyi-téren 5873 ft-ot tennének ki a költségek.

10 Az augusztus 25-i jegyzőkönyv kivonatában felsorolták a kérelem benyújtóinak nevét: Schwanfelder József, Detrich Zsigmond, Molnár Antal, Say József, Schmidt József, Ascher József, Fischer Ignác, Balog Lakatos.

11 Az október 20-i ülésen „olvastattott a m. város határozata” a helyszínről.

12 A tér rendezésének ügyeivel megbízott küldöttség jelentése szerint Brein a munkát 1900 ft-ért vállalta.

13 A Déli Vaspálya Társaság vállalta, hogy a talapzat kőanyagát féláron szállítja Nabrezináról Székesfehérvárra.

14 A bizottság 1865. február 13-i ülésén az ajánlatot elutasítja, az ünnepséggel kapcsolatos minden dologról maga kíván gondoskodni.

15 A bizottság 1885. június 1-i ülésén felolvassák levelüket, melyben részletesen felsorolják az oklevélben feltétlenül szerepeltetni kívánt adatokat, kitérve a formai, technikai részletekre is.

16 Vay Miklós levele Say Ferenchez, a szoborbizottság tagjához. (9. 4. 1866. Bécs)

17 Vörösmarty-Album, 15.

18 Gánóczy Flórián levele a szoborbizottsághoz: „elfogadtatik-e dalárdáknak ezen küldöttsége ez ünnepélyen? ha igen, a megállapított mű sorozatban mikor engedtetik neki hely a működésre és hány darabbal?”

19 *Maszáék Hugó*: Vörösmarty szobrának leleplezése. Pesti Hírlap, 1866. május 8.

20 Uo.

21 A Vörösmarty-szobor leleplezési ünnepélye Székesfehérvárott. Május 6-án. 1866. Összeállította Fekete János a szobor bizottmány akkori jegyzője. A Vörösmarty-kert díszítési költségeinek fedezéséül kiadja a Vörösmarty-kör. Székesfehérvárott. Számmér Kálmán nyomdájából 1873, 19.

22 *Maszáék Hugó* uo.



## DAS VÖRÖSMARTY-DENKMAL IN SZÉKESFEHÉRVÁR

Das 1866 errichtete Denkmal des romantischen Nationaldichters Mihály Vörösmarty (1800–1855) war das erste im Land. Der Künstler des Werkes, Baron Miklós Vay, lebte und wirkte damals in Wien.

Die Idee des Denkmals wurde 1860 aufgeworfen, und die Entstehungsgeschichte bis zur Enthüllung repräsentiert beispielhaft den Verlauf der Errichtung eines Denkmals in der Kleinstadt. Dieses Werk ist zugleich eines der frühesten Denkmäler, seine Errichtung wurde durch Konfrontationen der Gesichtspunkte, des Willens und der Werturteile des Denkmalausschusses, der

Künstlers, der städtischen Behörde und der Bürger der Stadt, durch Konflikte und Kompromisse durchgesetzt.

Besonders aufschlußreich ist die Debatte um den Standort des Denkmals. Die Einwohner des vorgesehenen Platzes bestanden um jeden Preis auf die Errichtung des Denkmals, und dabei ließen sie sich nicht in erster Linie durch patriotischen Eifer oder durch ihre Begeisterung für den Dichter leiten, sondern vielmehr durch ihren Anspruch auf eine kultivierte städtische Daseins- und Lebensform, zu der — nach ihrer Ansicht — ein Denkmal unerlässlich war.



## JABLONCZAI PETHES JÁNOS BÚCSÚJA...

### KISS BÁLINT FESTMÉNYÉNEK TÖRTÉNETI HÁTTERE

I. Rákóczi György, Hunyadi János és Dobó István[1] megfestése után 1846-ban szokatlan témát választ képe tárgyául Kiss Bálint „academiai képiró”, melyet *Jablonczai Pethes János leányától búcsúzik a leopoldvári börtön ablakánál 1674-ben* címmel állít ki a Pesti Műegylet az évi tárlatán.[2] A festmény a műkritikusok[3] és a közönség körében egyaránt sikert arat. Annnyira, hogy egy Kovács Zsigmond nevű földbirtokos[4] megvásárolja és a Nemzeti Múzeum Nemzeti Képcsarnokának ajándékozza.[5]

A kép címe, mint Kiss Bálint egyéb történeti festményeié is, képleírászerűen pontos. A boltíves börtönablak rozsdás vasrácsa mögött bilincses balkezeivel fejét támasztva könnyezik a gályarabságra ítélt ősz református prédikátor. Bal válla mögött rabtársa arca sejlik. A rácsos ablak előtt derékkivágatban háttal álló, arcát fehér kendőbe temető, zokogó fiatal leány.

Ez a meghatározó jelenet Kiss Bálint legsikeresebb és legismertebb műve lett. 1850 és 1853 között különböző mesterektől tíz másolat készült róla,[6] s legalább még egyszer maga is megfestette.[7] Bár litografált változata nem ismert, forrásaink szerint létezett.[8] A festménnyel foglalkozó bőséges szakirodalom általában e páratlan népszerűséget mutató utóéletet taglalja.[9] Idézzünk egyet a kevésbé ismertek közül. „Az elnyomatás nehéz esztendei alatt, midőn minden nemzeti érzés nyilvánítása szigorú büntetéssel volt eltiltva, mikor az írók, költők is csupán allegóriákban szólhattak a nemzethez, amikor »A madár fiaihoz« és a »Gólyához« című költemények országos lelkesedést és hazafias érzést váltottak ki, ebben az időben ezt a festményt is allegóriának fogadta el a közvélemény... Az a komor börtönben selymölődő megvasalt rab, a láncravezetett magyar nemzetet jelentette. A börtön ablakán betekintő fiatal leányarc nem Pethes leánya, hanem ő a remény, a jobb jövő hirdetője és az ablakon keresztül betörő napsugár példázza, hogy derül már, »megvirrad még valaha, nem lesz mindig a magyara éjszaka.«

Csodálatos villanyozó hatása volt ennek a festménynek az egész nemzetre. Ezer és ezer példányban terjedt el másolatban az országban. A rövidlátó osztrák politika nem vette észre a képben rejlő izgatást s nem gördített akadályt az ártatlannak látszó kép terjesztése elé.”[10]

A mű keletkezéstörténetével egyedül Zádor Anna foglalkozik Kiss Bálintról szóló máig alapvető tanulmányában. „Pethes János[11] 1674-ben gályarabságra ítélt református prédikátor, akiben a magyar reformátusok a Habsburg reakció mártírját tisztelték. A habsburgellenességnek ilyenentén vallási motívumokkal való átszövése különösen gyakori volt Debrecenben, ahol a festő fejlődésének fontos éveit töltötte [...] a Habsburg reakció által halálra ítélt Pethes alakjának hősként való kiemelésével a függetlenségi harcnak nyújtott példaképet.”[12]

Kiss Bálint munkamódszerének ismeretében továbbra is nyitott marad a kérdés, miért pont Jablonczai Pethes

Jánost választotta hőseül? Milyen forrásai voltak a búcsújelet ábrázolásához? Miért éppen 1846-ban festette meg elhíresült képét?

Kiss Bálint korábbi és későbbi történelmi tárgyú munkáinak címeit mindig az ábrázolt esemény helyének, idejének aggályosan pontos megadása jellemzi.[13] Azonosítható források alapján dolgozott. Ezt bizonyítja díjnyertes pályamunkája 1860-ból, melynek feladata a kiírás feltételei szerint az volt, hogy „történetünk nevezetesebb és dicsőségesebb mozzanatát kiemelve, a pályázó festészeket a használható kútforrásokra nézve tájékoztassa.”[14] Mint Zádor Anna megállapítja, „a pályázat kiírása annyira megfelelt Kiss Bálint érdeklődési körének, annyira testreszabott volt, hogy könnyen elképzelhető, hívei ezt a módot választották ki azért, hogy újra álláshoz juttassák. Ez az írása sem maradt meg, bár a történeti festészet gyakorlati kérdései szempontjából sok érdekes anyagot nyújthatna erre a korszakra vonatkozólag.”[15] Illusztratív jellegével Jablonczai Pethes János búcsúja is történelmi hitelleiséget sugall.

A kép témája a magyar protestánsok emlékezetében máig gyászévtizedként élő évek eseményeihez kapcsolódik. A jezsuiták 17. századi rekatolizáló tevékenysége ellenére, főleg a középnemesség és a polgárság, erősen őrizte reformált hitét. 1674-ben a pozsonyi rendkívüli bíróság hétszáz protestáns lelkészt és tanítót idézett meg. Közülük az egykorú névsor tanúsága szerint a 41. volt *Joannis Jablonczai*. [16] A megjelent háromszáz hitvallót felségsértéssel és hazaárulással vádolták, fő- és jószágvesztő ítéletekkel sújtották. A katolikus hitre visszatérő reverzalist adókat és a kivándorlókat feltételelesen szabadlábba helyezték. A kínások ellenére hitükhöz ragaszkodókat bebörtönözték, harmínckilencüket, köztük Jablonczai Jánost[17] Lipótvártort. Innen hajtják majd őket 1675 kora tavaszán Nápolyba, illetve Buccariba, hogy gályarabnak adják el a meggyötörtet, miután a protestáns fejedelmek és rendek nemzetközi felháborodásának köszönhetően az 1674 áprilisában hozott halálos ítéleteket megváltoztatták.

1676. február 12-én a németalföldi államtanács elhatározásából de Ruyter tengernagy Nápolyban, május 2-án II. János György szász választófejedelem Buccariban váltja meg a gályára eladott magyar prédikátorokat. A de Ruyter által kiváltottak, így Jablonczai Pethes János is átmenetileg Hollandiában kapott menedéket.[18] Szenvedéseikről még az évben megjelent Halléban Masnicious Tóbiás és Simoni-des János emlékirata.

Simonides János, aki Jablonczai Pethes rabtársa volt, „Galeria omnium Sanctorum” című munkájában részletesen beszámol a lipótvári viszonyokról: „... keményebben bántalmaztak, mint a legnagyobb gonosztevőket. Más foglyokat ... csak ritkán, a legnagyobb szükség esetén vitték munkára, a fogoly prédikátorokat állandóan. Amazokat a baráti látogatásoktól nem tiltották el, ezeknek sírásra sem engedték meg... Egy asszony kimosta a foglyok ruháit.





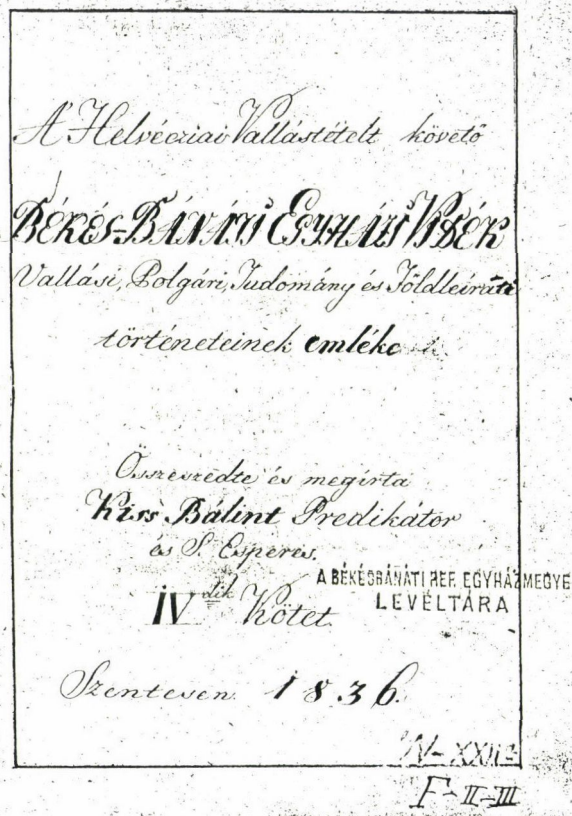
1. Kiss Bálint: Jablonczai Pethes János leányától búcsúzik a leopoldvári börtön ablakánál 1674-ben, 1846

Mihelyt ezt Kellio[19] megtudta, az asszonyt irgalom nélkül kalodába tette, s a kapunál egy poroszlóval estig őriztette. . . De a barátaikkal való érintkezés is tiltva volt, azon a címen, hogy a foglyok árulást ne követhessenek el; ezzel a kifogással akarták a foglyokat minden jótéteménytől megfosztani, és szörnyű bántalmazással őket hitük megtagadására rávenni. Ezért a foglyok felesége, hitvesi együttérzéstől hajtva, paraszti ruhában jött az erődbe. Vagy nap-számban dolgoztak, vagy mise idején, vallási buzgóság színe alatt a templomba mentek, hogy legalább lássák férjüket, ha nem szabadott velük beszélniük.”[20]

Kiss Bálint, tudós történetíró református pap fia lévén, ifjan maga is teológus, ismerhette a gályarab prédikátorok



2. Simonides János illusztrációja a gályarabok lipótvári életéről



3. Idősb Kiss Bálint kéziratos munkájának címlapja

emlékiratait. Azonban a Simonides-idézet tanúsága szerint a történeti hitelességet tisztelő festő ezeket nem használhatta forrásként képe témájához. Máshol kell a forrást keresnünk.



4. Abraham Blooteling: Michiel Adrianszoon de Ruyter admirális. Rézmetszet



halás adta az Istennel a szabadsáért, és al-  
tor éjjel a Vice Admiral hajóján haltak.

12-<sup>ik</sup> Februárban a Fő Admiralnak  
Rijternek hajójára seisenek által; ez is mini jó  
ember és igaz Keresztény a szafiságos fűves fere-  
sessel fogadja őket, a többet körön így szólta:  
„Sok győzedelmes nyertem már, de mind eret-  
nőt elébb valónak tartom, mint a Krisztus ár-  
sástan szolgáit a tegyesen rabságból kiragad-  
hasom.” - A több részt is veseledve mutatva  
szabaduláskor való örömet, történeteket vélek  
jó tereményséket. A következő napokban mind  
nyajolnak új ruhát kifizetesen Rijter, és kör-  
tseget adván nélik így bocsátásra el őket sz-  
badon. Mennek Glevécriába Figurumba, on-  
nan írtak a Császárnak, hogy engedődjön meg  
nélik a szabad haza jövetel, és hivatalosba va-  
ló visszaállást - melly meg is lett, - eleven-  
vén mindenek az ő méltatlan penecdeséket.  
A Belgiumi Rendek Mátyuságot emlékeztet-  
tőre mindeneket a kizabadult Capot és Jani,  
től törzst nagy erűst Medáliával megaján-  
dolták - mellynek egyjöl oldalán van egy

12-<sup>ik</sup> Febr.  
1846. é.  
1846. é.  
1846. é.  
1846. é.

Feren jele  
Admiral  
given a spa  
nyokat  
lia ellen való  
hadakozás  
halálosan g  
felejtett  
is meg holt  
Syracusan  
Apr: 22  
1846. 2 hon-  
ra fogoly  
kizabadult  
fa után.

5. Idősb Kiss Bálint kéziratának Jablonczai Pethes Jánosra, Ruyter admirálisa és Kiss Bálintra vonatkozó oldala



Felmerül továbbá az a kérdés, mi indította Kiss Bálintot arra, hogy nem az emlékiratírók, a későbbi püspökök vagy nagyhírű teológiai professzorok[21] közül választott modellt művéhez. Jablonczai Pethes János nem a gályarab prédikátorok leghíresebbike.

A festő édesapjának, idősebb Kiss Bálint szentesi református esperesnek a békés-bánati egyházkerület történetét feldolgozó, a debreceni Egyházkerületi Levéltárban őrzött kéziratok munkájában kapunk kérdéseinkre választ. A negyedik kötet 881. és 882. oldalán szól a gályarab prédikátorokról. „A Belgiumi Rendek Mátyások emlékeztetere mindeniket a' kiszabadult Papok és Tanítók között nagy ezüst Medáliaval megajándékozták — melynek egyik oldalán van egy lántzon lévő bárány, mellette egy szabadító Angyal, másikon pedig a' Rufter hajója. Egy ilyen ezüst Medália van még most is Szoboszlói fő Biró Foktűi Máté Urnak a' férjfi ágon már kiholt Néhai Béjei Predikátor Jablonczai Petes János (ki egy volt a' gályákról haza szabadultak között) Leány ágon lévő Successorának birtokába.” Az 1836-ban írott anyagot szerzője folyamatosan kiegészítette. Így került nyilván már 1846 után a margóra a festményre vonatkozó megjegyzés. „Ezen J. Petes Jánosnak a leányától való búcsú vételét a Leopoldvári tömlőtzebe Le festette, Academiai Kép író Kiss Bálint, mely most a' Museumi Kép tárban van.”[22]

Egy gályarab ős különös megbecsülést és tiszteletet parancsol a család iránt még ma is. A férfiág kihaltával nyilván felértékelődött a leányos szerepe a Foktűi[23] családban, s az évszázadokat átívelő családi emlékezet kiszínezte a valóságot. Kiss Bálint így hiteles történetként fogadhatta el a nemzedékről nemzedékre szálló familiáris legendát, melynek személyessége is vonzerőt jelenthetett annak a festőnek, aki maga is a magyar református tradíció részese volt.

Magyarázatot kell azonban keresnünk arra, hogy a legalább már 1836 óta ismert írást miért éppen 1846-ban dolgozza fel Kiss Bálint. A feldolgozott eseménynek nem volt kerek évfordulója. Családi megrendelésről nem lehetett szó, hiszen Kovács Zsigmond vette meg a képet.

A protestánsok közjogi helyzete rendeződött. 1844. november 13-án V. Ferdinánd szentesítette az 1843–44. évi országgyűlés törvényeit, köztük a 3. törvénycikket, amely törvényesíti az 1839. március 15. óta protestáns lelképásztor előtt kötött vegyes házasságokból született gyermekeket, engedélyezi a protestáns vallásokra való szabad áttérést.

1844 őszén Metternich kancellár kezdeményezésére az országgyűlés konzervatív többségének biztosítására a kormány az országgyűlési képviselőknek utasításokat adó vármegyékben való befolyását megerősítendő, a főispáni méltóságot kormányhivatallá változtatja át, szabatosan körülírt köteleességekkel. Azon főispánok mellé, akik az új szerepkört nem vállalják, megyefőnököket, főispáni helytartókat neveznek ki. Az adminisztrátori rendszer bevezetése országsszerte tiltakozást váltott ki a megyékben. „... Metternichnek és az udvarnak ama rendszerrel a tulajdonképeni szándéka az lenne, hogy az alsó táblán is megszerezvén magának a többséget, a két tábla hozzájárulásával, az alkotmányos formák megsértése nélkül annyira meggyöngítse az alkotmányosságot, hogy az ország kormányzati önállóságának még fennmaradt romjai is végkép elenyésszenek.” — kesereg Horváth Mihály.[24] A magyar nemesi alkotmány súlyos sérelme miatt érzett felháborodás légköre aktualizálhatta Kiss Bálint számára a gályarabok jogsértő történetét. A konkrét téma megválasztásában viszont a Jablonczai család leszármazottaival való személyes ismeretség motíválhatta.

A gályarabságra hurcolt prédikátor érzelmes búcsúja alkalmas volt arra, hogy politikai, allegorikus tartalmakkal ruházzák föl a képet. A nézők a festmény előtt épp úgy sirathatták az „elvesztett alkotmányt”[25] 1846-ban, mint az elvesztett szabadságot 1849 után. E közegeben érthetővé válik a képzőművészeti eszközökben amúgy nem bővelkedő Kiss Bálint-mű nagy népszerűsége. A múlt század közepének politikai viszonyai között így magasztosult egy magán-mítosz nemzeti mítosszá.

Csernitzky Mária

## JEGYZETEK

1 Debrecenben a Református Kollégiumban őrzik 1835-ből I. Rákóczi György arcképét, 1838-ban festette a Hunyadi János halálát, az 1841. évi műegyleti tárlaton két történeti témával szerepelt: „Dobó István az egri hős a ruszkai sirboltban, egy márványból készített miv után; Hunyadi János a rigómezei csata után fegyver s kíséret nélkül visszatértében két szerb rabló ellen oltalmazta magát.” Ez utóbbi 44. sorszámmal az 1852. évi műegyleti tárlaton is ki volt állítva.

2 A műegyleti tárlat 112. sorszámú műve ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona (olaj, vászon, 93 × 75 cm, j. j. l. KB. 846, ltsz. 2749).

3 Zádor Anna: Kiss Bálint. In: A Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. Budapest 1952, 24–47; idézi a korabeli kritikákat a 37–38. oldalon.

4 Kovács Zsigmondról nem sikerült bizonyosan többet megtudni, mint azt, hogy földbírtokos volt. Mátray Gábor említi a Nemzeti Képcsarnok ajándékozói között 13. sorszámmal. Mátray Gábor: A Magyar Nemzeti Muzeumban létező Nemzeti Képcsarnok ünnepélyes megnyitása 1851. szeptember 8. Pest 1851, 7. Nagy Iván genealógiai munkájában számtalan Kovács családdal foglalkozik, közülük a VI. kötet 408. oldalán említett Kovács Mózes (házas Szimonidesz Zsófiával) Zsigmond fia (meghalt 1851. szeptember 23.) azonosítható hipotetikus az ajándékozóval, aki anyai

ágon maga is minden bizonnyal gályarab leszármazott volt (Simonides János emlékirataira még többször hivatkoztunk). Nagy Iván: Magyarország családai czímerekkel. Pest 1860.

5 A Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Képcsarnokában a 22. leltári számot kapta, innen került a Szépművészeti Múzeum, majd a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába 2749. leltári számmal, mindvégig az állandó kiállítások konstans darabja.

6 1850. november 12.—november 20. Sófaly József, 1850. november 13.—december 3. Rottenbiller, 1850. december 21.—1851. január 9. Újházy, 1851. március 9.—26. Zoó János, 1851. július 21.—szeptember 4. Haasz Rudolf, 1852. június 20.—július 2. Herz Mihály, 1852. október 21.—október 30. Csepicsányi Móricz, 1852. november 1.—? Zoó János két ízben, 1853. június 8.—június 24. Wagner Augustt készít másolatot a gondosan vezetett másolat napló tanúsága szerint. A Magyar Nemzeti Museum Képcsarnoka festményeit Másolók Naplója. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár M.M.A. 4066/1942.

7 Kiss Bálint 1861. október 7-én gróf Mikó Imréhez írott levelében az 1859-ben alakult Erdélyi Múzeum-Egyesület számára megvételre ajánlja föl 35 festményből álló kollekcióját. E jegyzékben 21. sorszámmal szerepel Jablonczai Pethes János búcsúja. Kelemen Lajos: Művészettörténeti Tanulmányok. Bukarest 1984, 297–298.



Az 1987. december 4.—1988. január 27. között a szentesi Koszta József Múzeumban rendezett emlékkiállításon egy, az eredeti méretnél kisebb sajátkezü másolat ki volt állítva a szentesi Felsőpárti Református Egyház tulajdonából („Kiss Bálint eredeti műve után szintén Kiss Bálinttól. Néh. dr. Kajdacs István gyűjteményéből. Eredetije a mn. múzeum K. 49. sz.a.”, olaj, vászon, 85 × 70 cm). Id. Kiss Bálint—ifj. Kiss Bálint emlékkiállítása. Meghívó. Szeged 1987, 4.

Mivel anyagiak híján az Erdélyi Múzeum-Egyesület nem vásárolta meg Kiss Bálint gyűjteményét és annak további sorsát sem ismerjük, elképzelhető, hogy az abban szereplő és a Szentesen kiállított mű azonos.

8 Az 1847. évi lapok beszámolója szerint „Kiss Bálint academiái festő 15 történeti festményből álló sorozatba kezd, amely sorozat könyomatai is megjelenik.” *Zádor* i. m. 39.

A Vasárnapi Újság 1858. évfolyama 382. oldalán ismét litográfia-sorozat tervéről tudósít. Az 1859. évf. Vasárnapi Újság 81. oldala részletesebb tájékoztatást ad: „Kiss Bálint akadémiái képiro a gróf Karácsonyi László által nála megrendelt 21 eredeti olajfestményből tizenötnek könyomatabani kiadását, mint tudjuk, a múlt évben Egervár ostromával indította meg. Most megjelent e jeles vállalat második darabja: a Szendrői győzelem, Nagy Ambrus és Albert vezérek alatt 1476-ban...”

Bár a Karácsonyi László számára festett sorozat témájáról nincsenek adataink, feltehetjük, hogy lényegesen nem térhetett el az 1861-ben Mikó Imréhez küldött jegyzék 22 történeti tárgyú művétől, ahol a Szendrői csata a 17., Egervár védelme pedig 20. sorszámmal szerepelt. Joggal vélhetjük tehát, hogy nagyhírű Jablonczai Pethes Jánosa nem maradt ki e sorozatból sem. (Sajnálatos, hogy a Karácsonyi grófok e 21 Kiss Bálint-képének további sorsáról semmit sem tudunk. A család műgyűjteményének árverési katalógusa már egyetlen Kiss Bálint-képet sem ismer. Magyar Királyi Póstatakarékpénztár Árverési Csarnokának aukciója Budapesten a Karácsonyi Palotában. Árverési közlöny. Budapest 1937 február.) A festmény után készült litográfiából ugyan egy példány sem került elő, de az előzmények ismeretében szinte biztosak lehetünk abban, hogy készült. Ezt támasztja alá az a másolat-típus, mely az eredetitől eltérő, a szokásos 50 × 70 cm körüli műlap-méretekhez közeli formátumban készült, s melyből több példány megfordult a Magyar Nemzeti Galéria birálatán. Az eredeti mű ismeretéről tanúskodik viszont méretei alapján (olaj, vászon, 94 × 86 cm) az a másolat, amelynek vakrámjában olvasható felirat az egyetlen bizonyítékunk a litográfia létre: „Kiss Bálint után könyomatról. Jablonczai Petris [sic!] János gályára ítél rab bucsuja lányától”. (Debrecen, Egyházmegyei Múzeum, leltári szám: E. 1978.13.)

Gerszi Teréz szerint „Az önálló kompozíciók mellett a folyóiratokban is gyakran jelentek meg a népszerű festmények után készített litográfiák. Így terjedt el országszerte Kiss Bálintnak Jablonczay Pethes János bucsuja című képe, amely még a 40-es években készült ugyan, de a szabadságharc után vált — témája miatt — különösen közkedvelté.” *Gerszi Teréz*: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960, 93.

9 *Zádor* i. m. 37, 38, 46, 47. *Lyka Károly*: A táblabíró világ művészete. Budapest 1981, 36, 403, 413; *Dr. Éber László*: A múzeumi Képtár múltja és jelene. In: A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene. Budapest 1902, 188; A festőművészet albuma. A Pesti Napló előfizetőinek. Budapest é. n. 75–76; *Szabó László*: Magyar festő Művészet. Budapest 1916, 136–137; *Sz. Kürti Katalin*: Kiss Bálint. Emlékkiállítás. Déri Múzeum. Debrecen 1978, 3; *Csemerné Wilhelm Gizella*: A történeti festészet ábrázolási típusai. In: Művészettörténet Magyarországon 1830–1870. Katalógus, Szerk. Szabó Júlia, Székhelyi Frank György. Budapest 1981, I. 51; *Szifj Béla*: Történelmi festészet. Művészet XXVIII. 1987:1, 10; *Sz. Kürti Katalin*: Idősb és ifjabb Kiss Bálint emlékezete. Művészet XXIX. 1988:8, 52; *Sinkó Katalin*: Profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán 1830–1870 között. Művészettörténeti Értesítő XXV. 1986, 3–4. 95–132, 116, 119; *Szabó Júlia*: A XIX. század festészete Magyarországon. Budapest 1985, 158.

10 *Nagy Imre*: Egy elfeledett történelmi festőről. Alföldi Újság XXV. 132. Szentes 1925. június 14.; Alföldi Újság XXV. 138. Szentes 1925. június 21.

11 „A Jablonczayak voltaképpen Pethes névre hallgattak, de a prédikátumukat használták vezetéknev gyanánt már az idők végtelensége óta... a családja elképesztően terebélyes volt, és az Árpádokig lehetolt a gyökérzete. IV. Béla Anna lányának egyik tizennegyedizig való leszármazottját, Csebi Pogány Terézt Jablonczay Pethes Lajos vette feleségül, s tizenöt generációval a tatárjárás után a Jablonczayak büszkén hivatkoztak az ereikben keringő másfél csepp Árpád-vérre.” *Szabó Magda*: Régimódi történet. Budapest 1981, 51.

12 *Zádor* i. m. 37, 38.

13 Vö. 1. jegyzettel, továbbá „Izabella özvegy királyné gyermekét jelenlévő tutorai tanácsára megszoztatja, meggyőzendő a kétkedő török császár követét arról, hogy neki valósággal örököse van. Történethely Budán a királyi palotában 1540. szeptemberben.” Kiállítva a Műegyetem tárlatán 36. sorszámmal 1854. december—1855. január. „Nagy Lajos király, jádrai táborában fogadja a békességért esedező velencei küldöttséget 1357-ben”. Kiállítva a Műegyetem tárlatán 35. sorszámmal 1860. augusztus 15.—szeptember 13., valamint 42. sorszámmal szeptember 15.—október 14.

14 *Zádor* i. m. 41.

15 *Zádor* i. m. 42–4.

16 A pozsonyi rendkívüli törvényszék elé idézett prédikátorok és iskolamesterek (nem teljes) egykorú névsora. (A dunántúli református egyházkerület pápai levéltárában.) In: A magyarországi gályarab prédikátorok emlékezete. Szerk. *Makkai László*. Budapest 1976, 40.

17 *Kocsi Csörgő Bálint*: Kösziklän épült ház ostroma (1676) fordította Bod Péter (1738). In: A magyarországi gályarab prédikátorok i. m. 69.

18 Ruyter életéről illusztrációval: *Paul Zumthor*: Hollandia hétköznapijai Rembrandt korában. Budapest 1985, 301; Rövid és hiteles beszámoló a magyarországi evangélikus prédikátorok legutóbbi üldöztetéséről. Ámsterdam 1676. In: A magyarországi gályarab prédikátorok i. m. 25.

19 Kellio Miklós jezsuita pap, a foglyok legfőbb gyötrője.

20 *Simonides János*: Minden szentek galériája. 1675. In: A magyarországi gályarab prédikátorok i. m. 154.

21 Az egykorú irodalom szövegeiről és képes ábrázolásairól részletes tájékoztatás in: A magyarországi gályarab prédikátorok i. m. 23–28.

22 A Helvécziai Vallástételt követő BÉKÉS-BÁNÁTI EGYHÁZI VIDÉK Vallási, Polgári, Tudomány és Földleirati történeteinek emléke. Összeszedte és megírta Kiss Bálint Predikátor és S. Esperes. IV. dik Kötet. Szentesen 1836. Kézirat. A Tiszántúli Református Egyházkerület Levéltára, Debrecen. Levéltári jelzet: TtREL.I.27.b.43. Publikálatlan. Háromkötetes változata szintén kéziratban a szentesi református egyház tulajdona. Ld. Id. Kiss Bálint—ifj. Kiss Bálint emlékkiállítása i. m. 3.

23 A Foktúti család is református prédikátor ősöktől származik. „1607 októberében Nagy András Debrecenben kitűzte a második hajdúfelkelés lobogóját... önálló hajdúpolitikát folytatott, amiben Foktúti Máté kálvinista prédikátor volt tanácsadója...” Magyarországi története 1526–1686. Budapest 1985, I. 765; *Rácz István*: A hajdúk a XVII. században Debrecenben. Budapest 1969, 66.

24 *Horváth Mihály*: Huszonöt év Magyarország történetéből. III. 52. In: A magyar nemzet története. Szerk. Szilágyi Sándor I–X. Budapest 1897, IX. 631.

25 1846. február 8. A Kisfaludy Társaság 1845. évi pályadíját Arany János „Elveszett alkotmány” című műve nyeri el.

A magyar gályarabokra vonatkozóan *Takács Sándor*: Művelődéstörténeti tanulmányok a XVI.–XVII. századból. Budapest 1961. A gályarab prédikátorok emlékét őrző Debrecenben az özvegy Hegyi Mihályné által 1895-ben emeltetett emlékoszlop. Az idősebb Kiss Bálint által említett nagy ezüst medália nyomára nem leltem. Sem a Nemzeti Múzeum, sem pedig az egyházi gyűjtemények nem tudnak róla.



DER ABSCHIED DES JÁNOS JABLONCZAI PETHES...  
DER HISTORISCHE HINTERGRUND DES GEMÄLDES VON BÁLINT KISS

Bálint Kiss (Szentés 1802—Pest 1868), Sohn des gelehrten kalvinistischen Probstes von Szentés, studierte von 1827 bis 1830 an der Wiener Akademie, in der Klasse der Historienmalerei. Nach einem kurzen Aufenthalt in Szentés unternahm er zwischen 1832 und 1834 eine Studienreise durch Österreich, Deutschland, Italien und die Schweiz. Von 1834 an arbeitete er in Debrecen, 1837 ließ er sich in Pest nieder und lebte dort bis an sein Lebensende. Sein Auskommen sicherte er sich meistens durch Porträtaufträge.

Er schuf sein nicht eben bestgelungenes, jedoch erfolgreichstes und bekanntestes Gemälde im Jahre 1846 und trat damit auf der Ausstellung des Kunstvereins noch im selben Jahr vor die Öffentlichkeit: *János Jablonczai Pethes nimmt am Fenster des Gefängnis in der Leopoldsburg im Jahr 1674 Abschied von seiner Tochter*. Von der Ausstellung gelangte das Bild als Geschenk des Kunstmäzens Zsigmond Kovács unter der Inventarnummer 22 in die Ungarische Gemäldegalerie des Nationalmuseums und schließlich in die Ungarische Nationalgalerie, wo es noch heute ein konstantes Stück der Dauerausstellungen ist.

Das Thema des Bildes knüpft an Ereignisse einer Periode an, die im Gedächtnis der ungarischen Protestanten als das „Trauerjahrzehnt“ lebt. Gegenüber der Rekatholisierung der Jesuiten bewahrten das Bürgertum und der Mitteladel stark ihren protestantischen Glauben. Im Jahr 1674 lud das Preßburger Sondergericht 700 protestante Prediger und Lehrer vor. Die erschienen 300 wurden der Majestätsbeleidigung und des Vaterlandsverrats beschuldigt und zum Tode bei Vermögenseinziehung verurteilt. Jene, die einen Revers unterschrieben oder auswanderten, wurden bedingt auf freien Fuß gesetzt. Neununddreißig, die auch trotz Folterungen auf ihrem Glauben bestanden, wurden am 3. Juni in der Leopoldsburg eingekerkert. Der eine von ihnen, János Simonides schrieb in seinem „Galeria omnium Sanctorum“: „Wir wurden stärker mißhandelt als die größten Verbrecher. Andere Gefangene ... wurden nur selten, in größter Not, die gefangenen Prediger hingegen ständig auf Arbeit geschickt. Ersteren wurden Freundesbesuche nie verwehrt, diesen wurde es nicht einmal auf Weinen genehmigt.“ Sie wurden anstatt der Exekution im März 1675 in Neapel und in Buccari als Galeerensklaven verkauft. Im Februar 1676 wurden sie vom Staatsrat der Niederlande bzw. im Mai vom Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II. freigekauft. (Noch im selben Jahr erschienen in Halle über ihre Leidensgeschichte die Arbeiten von Tobias Masnicius und János Simonides.)

Im Jahr 1845 dekretierte der ungarische König, Ferdinand V.

(als österreichischer Kaiser Ferdinand I.) die Ernennung von Statthaltern (Administratoren) an die Seite der Obergespanne um die ungarische Reformbewegung in den Griff zu bekommen und um die Komitatsversammlungen der Adligen einzuschränken. Aus der Hochspannung der Empörung wegen des schweren Unrechtes gegen die ungarische adeligen Verfassung wird die weite Beliebtheit des an künstlerischen Mitteln nicht besonders reiches Werkes von Bálint Kiss verständlich. „Heimischer Künstler, heimisches Thema“ — so begeisterte sich einer von seinen Kritikern, Ferenc Ney. Die Persönlichkeit des Dargestellten ist nicht wichtig, nur die Idee, die sie suggeriert.

Die Titel der früheren und späteren Historienbilder von Bálint Kiss sind von minuziös genauen Angaben des Schauplatzes und Zeitpunktes des abgebildeten Ereignisses gekennzeichnet. Der Künstler arbeitete immer nach identifizierbaren Quellen. Das beweist ein preisgekröntes Werk von ihm aus dem Jahre 1860; er beabsichtigte mit dieser Schrift „die Maler über die benutzbaren Quellen zu informieren“.

Aber nach dem Zitat von Simonides konnte sich die Begebenheit auf dem behandelten Gemälde nicht ereignen, János Jablonczai Pethes durfte nicht von seiner Tochter Abschied nehmen. Es stellt sich die Frage, warum Bálint Kiss das Modell zu seinem Werk über Galeerensklaven-Prediger nicht unter den Autoren diesbezüglichen Memoiren, unter den späteren Bischöfen und den berühmten Theologieprofessoren auswählte. János Jablonczai gehörte nicht zu den berühmtesten unter diesen vielgelittenen Predigern. Die Antwort findet sich in einem unveröffentlichten Werk von Bálint Kiss dem Älteren über die historischen Denkmäler des Kirchendistrikts Békés-Bánát aus 1836. Die Familie des Predigers von Béje, János Jablonczai war im Mannesstamm ausgestorben, aber Bálint Kiss d. Ä. traf die Erben des Predigers in der weiblichen Linie. Ein Galeerensklave-Urahne erweckt bis heute Hochachtung und Ehre für die Familie. Mit dem Aussterben der männlichen Linie gewann die Rolle der Ahnin in der Familie Foktúi an Wert, und das Jahrhunderte überspannende Familiengedächtnis malte die Wirklichkeit aus.

Von der außerordentlichen Beliebtheit des Gemäldes zeugen zahlreiche Kopien. Der gefühlvolle Abschied des auf die Galeeren verschleppten kalvinistischen Predigers war, besonders nach dem Zusammenbruch des Freiheitskrieges des Jahres 1848/49, dazu geeignet, das Bild mit politischem, allegorischem Inhalt aufzufüllen. Unter den politischen Verhältnissen des österreichischen Absolutismus wurde der private Mythos gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts zum Nationalmythos hochstilisiert.



## A KIVONULTSÁG VILÁGAI — LOTZ KÁROLY: ALKONY

Egy ismerős népi életkép a múlt század közepéről, nem több, mint amiről a vidám népdal szól: „A juhásznak jól megy dolga, egyik dombról a másikra terelgeti nyáját, fújja furulyáját, bú nélkül éli világát”. A pusztai visszavonultságban élő pásztor, akinek alakját hősivé emelik az alkonyi fény sugarai. Lotz Károly *Alkonyáról*[1] vajon melyik vélemény a helytálló?

Bármennyire ismerősnek tűnik festői témája, a kor magyar festményei között nem találtam a természeti jelenség által heroikussá tett, a staffázsfigura szerepéből kiemelt pásztoralak ábrázolásával analóg művet. Képi hagyományára Lotz alkotásánál sokkal tekintélyesebb párhuzamok adódtak a múlt század 30-as, 40-es éveitől.

Festői motívumként elsősorban a fontainebleau-i erdőbe kivonulók, főképp Millet alkotásain jelentkezett ez az új természet-kritika. Hasonlóképpen újfajta értelmezést nyert a földműves-időhöz kötődő parasztfigura ábrázolása a nazarénusok hagyományára támaszkodó angol preraffaeliták festészetében, akik az akadémia ellen léptek föl kollektív módon. Segantini a Millet által fölvetett természetértelmezést a vallásos ábrázolás morális hangsúlya felé terjesztette ki. Van Gogh, Millet tudatos követője, a tájat és lakóját morfológiai egységbe foglalta. Millet *Alkonyatán* (1858–59), Van Gogh Millet-„parafrázisú” *Magvetőjén* (1888) és Segantini *Ave Mariáján* (1886) közös az elvonult, a természetben egyenrangú félként értelmezett emberalak ábrázolása.

Ezek a műveken a vidék lakójának, a paraszt, illetve pásztor figurájának képi értéke megváltozott; már nem a 18. századi idilli vagy árkadíai táj hangulati eleme és a klasszicista népi zsáner *grand art*-tól ihletett portréalánya. A tájban ábrázolt alakja az ember természetben betöltött helyét teszi meg festői témául, a *conditio humana* képi megfogalmazásaként. A műalkotás sík felületén ez a képi koncepció tájat és embert együttesen átható textúrában stílus-elemként jelenik meg Millet, Van Gogh és Segantini művein.

Van Gogh szemei előtt egy, a preraffaelitákéhoz hasonló közösség elképzelése lebegett,[2] amikor 1888 februárjában Arles-ba költözött, ahol egy levelének tanúsága szerint a még távolibb Japánban érezte magát.[3] Kérésére csatlakozott hozzá barátja, Gauguin, aki a kivonulás társadalmi létre és kultúrára egyaránt vonatkozó legkövetkezetesebb döntését hozta meg pár évvel később, amikor ezek teljes hagyományköréből kivonult, hogy az érintetlen természeti harmóniát a déli tengerek szigetén találja meg.

A vidék lakója, a paraszt, illetve a pásztor heroikus ábrázolásához egy kor-kritikus magatartás kötődött: a kivonulás intellektuális állásfoglalása értékelődött fel. Ezt egy teológiai jelentőségű tény mindennél erőteljesebben jelzi a század közepén.

Jacob Burckhardt először 1853-ban kiadott *Nagy Konstantinus kora* című könyve mélyreható szellemi fordulat

megnyilatkozása[4]: Baselben, a protestáns teológiai központban, elsőként értékeli és ábrázolja *pozitívan* a visszavonultság, a remetelet intellektuális magatartását — protestáns történetként antiprotestáns módon —, az anachorétákat és monachosokat, „a pusztai hőseit” mint *testis veritatis* idézi meg „a korszellem ellen, a XIX. századi Kulturkampf éveiben”. [5] A revízióban eszmei rokona az ugyan-csak baseli Franz Overbeck, aki az „aszketikus életszemlélet és életforma hirdetője”. [6]

Ugyancsak Burckhardt, *A reneszánsz Itáliában* című könyvében a táji szépség fölfedezéséről írt fejezetében Petrarcat mint „a legkorábbi teljesen modern emberek egyikét” a remete magatartásával jellemzi: „A természet élvezése a legkíváncsiabb kísérője minden szellemi tevékenységében; a kettőnek egybefonódásán nyugszik vauclose-i remeteélete, időnkénti menekülése az időből és a világból.” [7] Burckhardt többször is kiemeli könyvében az emberi állapot, a *conditio humana* kettős arcát, de csak az egyikre figyel: a kivonultságot független szellemi menedékként, pozitív módon, az önálló és szabad alkotás lehetőségének tekinti. [8] Állásfoglalása — a 19. századi neoreneszánsz jelmezébe bújva [9] — a kor szabad akadémiait alapító attitűdjének rokona.

A kivonulás magatartása és az embert a természet hőrszaként ábrázoló képi téma az újfajta természetlátással függ össze, ami a tájkép műfajában ölt formát.

Joachim Gaus szerint a tájkép megjelenése maga egy újfajta emberi viszony manifesztálódása a világ struktúrájával: ekkor a természetet már nem csak mint *Creatio Dei* fogják föl, amit egyedül a lélek szemével lehet látni. Az ember azzal, hogy a tájképhez fordul, nem az ő természetből adott útja szerint jár, inkább megszűnik a természet adta teremtménynek lenni. A *Natura* mint minden időkben kimeríthetetlen, problémamentesen meglévő tár áll rendelkezésre. Rousseau a bűnbeeséssel, a paradicsom elvesztésével asszociálta ezt a szükségszerűséget. [10] Pascal mélyéges szorongással állt „a végtelen térségek örök csendje előtt”.

A 19. század közepe számára a természet azonos az energiával: erőforrás. A kor — mintegy fordított irányú idealizmussal — egy energiával telített magasabbrendű összhangot kíván megtalálni a természet, az anyag „szemével”, amelyben az újra értelmezett műalkotás, mint tárgy a közvetítő. A fiziológiai jelenség morális töltést kap ebben az utópisztikus természetfilozófiában. [11]

A tájkép műfaja azonban nem írható le a természetre való rákérdezés egyetlen ívével. A természet rendjében magára maradt ember életérzése a barokk művészet szellemi hátterének összetevője. Salvator Rosa tájképeit, ahol a természet nyers erői a horror képzetével társulnak, a viharos pusztaságok, kietlen hegyvidékek, letört fatörzsek az emberi sors természetnek való kiszolgáltatottságát tudatják, későbbi követők műfaji típusként tekintik. [12] A 18.





1. Lotz Károly: *Alkony*, 1870 körül. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

század folyamán az útleírásokkal párhuzamosan megjelenő ún. pittoreszk tájképeken az egykor egzisztenciális horrort kifejező táji elemek a szublimált ideális tájkép szellemi konstrukciójának összetevőiként a természet szépségét és magasztosságát hivatottak emelni.[13] A korban festett „nagy görög tájak” példázzák ennek megjelenítését. Ez utóbbiak egyes alkotók életművében kimutathatóan az orientális tájképek tematikai előzményei.[14]

Felmerül azonban a kérdés, hogy e 19. századi művek, ahol az ember, mint a természet „igényes és önkérdező ellenpontja”[15] a természeti jelenségtől megdicsőülve jelenik meg, megmaradnak-e az életkép, illetve a népi életkép műfaji kategóriáján belül? Vagy inkább a tájképpel közös hibrid műfajba tartoznak, hiszen az ember ábrázolása a tájban nyeri el teljes értelmét? Vagy a vallásos festészet egyik útja ez, ahol a „köznapi esemény szimbolikus távlatot nyer, az embert és a tárgyat szentté avatják”.[16] Hiszen a szabadság, az aszkézis és a természettel közös életvitel kiemelt tulajdonsága vezeti a művészt a társadalom e rétegeihez, ugyanakkor vallásos képzeteket vonz a földműves vagy pásztor alakjához. Lamennais, a francia forradalom kritikus a következőket írja 1840-ben: a művésznek „le kell szállnia a társadalom mélyrétegeibe, hogy ott magába szívja a lüktető életet. . . A régi világ szétfoszlik, a régi doktrínák kioltódnak; de . . . a jövő vallása első fényeit már az emberi

nemre vetíti. . . : itt a művészre a próféta szerepe vár”.[17] A tematikai motívum stíluslemmémé válik; a festői megjelenítéstől függően tolódik el ábrázolása egyik vagy másik műfaj irányába.

Van Gogh és Segantini Millet tudatos művészi követői voltak. Lotz Károlyt monográfusa, Ybl Ervin kapcsolta a barbizoni festők hagyományához a „művész tájfestészetének kis gyöngye”-ként kiemelt *Alkony* révén: „A hangulatnak ezt a varázsát, mely a barbizoniakat juttatja eszünkbe, más vásznan alig érte el Lotz. Milyen fényittas az ég, milyen könnyedek a felhők! Pedig a lombok barnás tónusa arra enged következtetni, hogy a kép a 70-es években keletkezett.”[18] (Ez az egyetlen „forrásértékű” vélemény a műről, bár Ybl és valószínű forrása, Lotz Kornélia egyaránt csak akkor értesülhettek a mű létezéséről, amikor az Biehn János úr tulajdonaként először 1916-ban kiállításra került a Lotz Károly emlékére rendezett nagyszabású tárlaton. Ezt megelőzően a mű a bécsi Dorotheum aukcióján szerepelt 1914 márciusában, tehát feltehetően nem volt ismert Magyarországon — talán nem is magyar megrendelő számára készült.[19])

A mű értelmét az alkotóelemek kapcsolata világítja meg. A festményen az egyetlen, néző felé forduló gesztus a pásztoré: kimerevített mozdulatnak tűnik, amint a juhok a vízből iszogatnak, a kutya balra ugrik.



A juhász a korabeli magyar irodalom és képzőművészet egyik főhőse. Kiemelése a paraszti figurák közül a nemzeti pantheon utópisztikus elképzeléseihez kapcsolódik: alakját Izsó Miklós *Juhász* című szobra (1862) végérvényesen monumentális témává avatta.[20] Báró Prónay Gábor *Vázlatok a Magyarhon népeletéből* című néprajzi igényű műve (1855) a hagyományhoz igazodik a magyar pásztorról szóló leírásában: „Egy bizonyos neme létezik a’ költészetnek a’ pásztoroknak ezen idylli életében, övék a hajnal pírja, a nap sugarait ők pillantják meg-először, ’s a’ tiszta hold ’s a’ csillagok is velök nyúgosznak le.” E leírás is a pusztai aszkéták képét idézi elénk: „Nélkülözéshez szokva kevéssel beérik”... „korlátlan szabadságban” élnek, „kenyér ’s szalonna minden napi eledelök, ’s különben is csekélyek tárgyaik... öltözetük durva vászon...” A szerző az idill képzetéhez társítja pásztorát. A tárgyalt művet e toposz nyomán azonban még korai lenne idillikusnak tekinteni.

Lotz festménye előtt a kép nézője úgy tekint rá a mocsaras tájra és a vízből ivó állatokra, mintha emelkedőn, ezáltal a szemközti dombon álló pásztorral közel egy magasságban állna. Egységes perspektivikus térbe szerveződik az ábrázolt természeti környezet, az állatokkal és a horizont közelében lévő tanya és gémeskút épületeivel. A kép közepén kis dombon álló pásztoralak mintha az előbbinél magasabban elhelyezkedő enyészpont felé mélyülő teret — a képsíkkal párhuzamosan — metsző síkban állna. Így „kilép” a környezetén érvényesülő erőteljes képi rövidülésből, de frontálisan ábrázolt figurája távolabbinak is hat egyúttal. A pásztor alakja felett, az ég gomolyfelhői közül kiválik az alkonyi felleg foltja. Az alóla előtűző lenyugvó nap sugarai rávilágítanak a botját az ég felé emelő emberi figurára.

A mű hátterét képező pusztai tájnak első festészeti megjelenítője Barabás Miklós akvarellje 1838-ból.[21] Szabó Júlia az akvarell kapcsán megállapítja, hogy az Alföld témájának legkorábbi monumentális festői megfogalmazása.



2. Lotz károly: *Agár*, 1850-es évek. Magángyűjtemény

Ezen a kép „kiemelt motívuma a gémeskút, amely Petőfinél, Aranyánál egyaránt a pusztá színté személyiséggé vált, életet adó főalakja”.[22] Ez az értelmezés arra enged következtetni, hogy már maga a gémeskúttal ábrázolt pusztai táj egyfajta zsánerekép.

Id. Markó Károly 1853-ban két változatát is megfestette olajképen a Barabás Miklós által megfogalmazott kompozíciónak: *A pusztát*[23] Bécsben, és szírvárványos változatát, a *Magyar alföldi táj gémeskúttal* címűt[24] Appeggiben. Ezzel a holland tájképfestészetre épülő, bécsi és itáliai akadémikus hagyományt követő festészetébe emelte be az alföldi táj zsánerszerű ábrázolását. Képét — az alföldi csikós-ábrázolásokkal együtt — Sinkó Katalin az egzotikum iránt vonzó európai orientalizáló hagyományban helyezte el.[25]



3. Lotz Károly: *A tisztartó kikocsizik*, 1850-es évek. Debrecen, Déri Múzeum





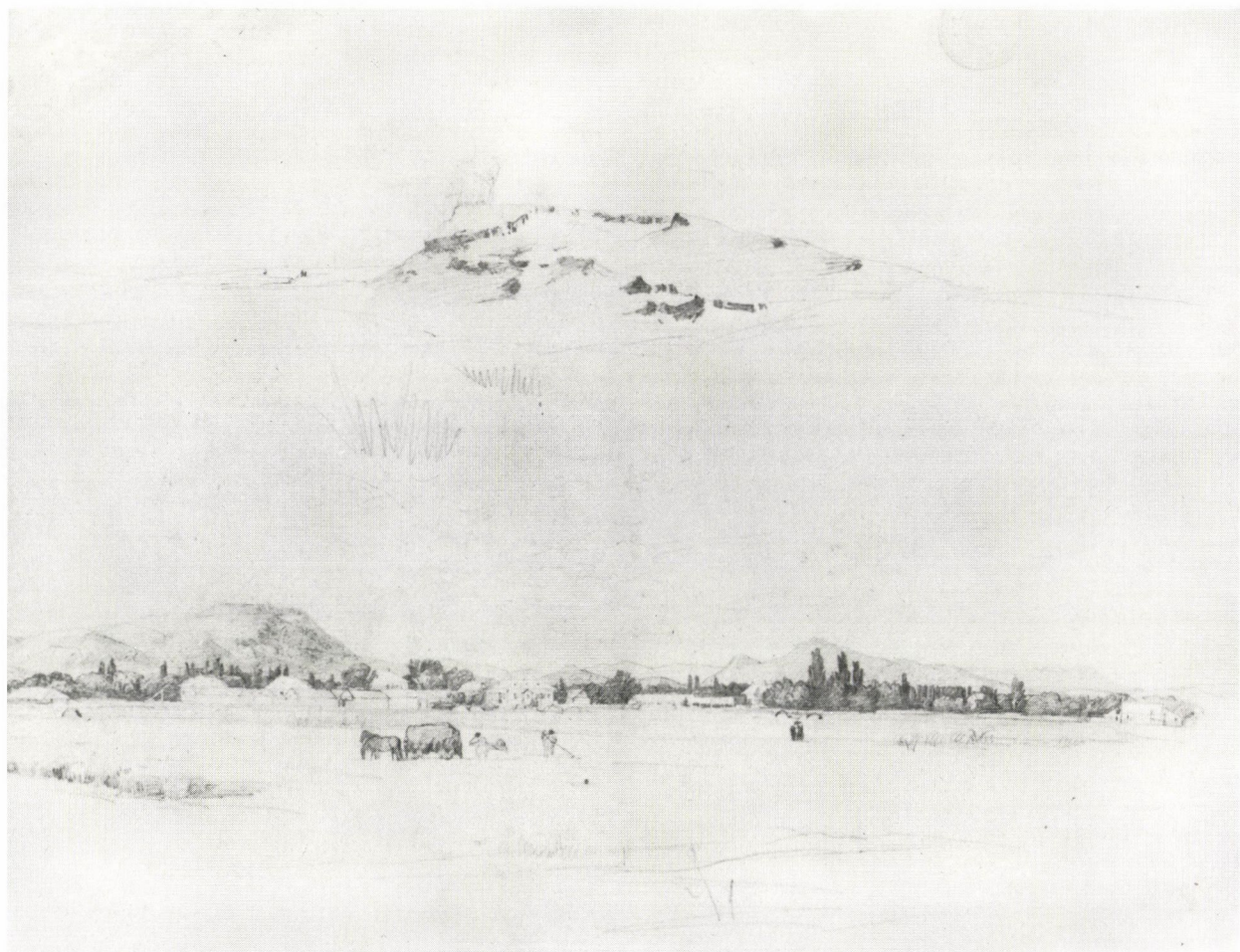
4. Lotz Károly vázlatkönyvének lapja. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Ötven évvel korábban hasonló három darabos szírványos tájképsorozat megfestését kezdte meg Joseph Anton Koch[26], amelyeket „nagy görög tájkép”-eknek tekintett. Ez a kutatók által „heroikus” tájnak nevezett képtípus érdekes módon nemcsak a magyar festészetben töltődött meg utópisztikus tartalommal: hasonló szírványos tájak fednek más és más utópiákat a preraffaelitáknál, Millet *Tavasza*n vagy az amerikai tájképfestészetben.

Figyelemre méltó ezeken a sorozatokon az ismétlődés absztrakt elve, amelynek értelmével a művészek nyilván tisztában voltak. A kompozíció egymás utáni újra és újrifestésében egy olyan repetitív gondolat nyilvánul meg, amely az invencióval egyenrangúnak tartja a variációt. Lotz mestere, Rahl például tudatos epigonnak tartotta magát. Az elv tehát a historizmus módszerében gyökerezik.[27]

Lotz Károly maga is készített több hasonló kompozíciót, például *Táj gémeskúttal*[28], *Alföldi táj — Gólyák a nádasban*[29] és *Pusztai táj gomolyfelhőkkel*[30] címen, az életmű datálásának konvenciója szerint a 60-as, 70-es években[31], de már az 50-es évektől készített zsánerjeleneteinek háttérét is a gémeskúttal karakterizált háttér adja.

Lotz másolt holland mesterek művei után, amit vázlatkönyve is tanúsít.[32] Tájakat rajzolt szélmalommal és hullámzó tengert vitorlásokkal, de még ez a 70-es években festett műve is alapvetően a holland tájképfestési hagyományra visszavezethető biedermeier zsánerfestészet kompozíciós hagyományát őrzi. Az 50-es évekbeli *Huszár két lóval*[33] című és *Csatajelenet*[34] ábrázoló festményein mintha a drámai téma ürrügy lenne az ugró ló ábrázolásához. A jelenetet az előbbi, holland tájképfestészeti hagyományra visszavezethető kompozícióba helyezi, ahol az alacsony horizontvonal felé mélyülő teret merőleges síkkal metszi a képfelület középső sávjában, és erre vetítve — a táji rövidülésből kiemelve — a reprezentált zsáneralakot vagy -csoportot mintegy „felmutatja”. Ezt a 18. századi zsánerfesté-



5. Lotz Károly vázlatkönyvének lapja. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



szeten belüli állatfestészetben kialakult kompozíciót — amilyenre például Johann Georg von Hamilton *Cerberójának* (1725)[35] loábrázolása is épül — követi Lotz az *Agár*[36] állatportréján, amelynek háttérében szintén ott áll az alföldi gémeskút, és *A tisztartó kikocsizik*[37] vidéki polgári életképén.

Vázlatkönyveiben és akvarelljein az ún. háromsíkú kompozícióból kiindulva az foglalkoztatja, hogy a perspektivikus teret a kép felületéhez alkalmazkodó egymás fölötti síkokból komponálja meg: ennek révén már-már absztrakt minőségeig jut el. (Ezt a szikár alapkonsztrukciót vázolataiban a művész szinte szabad térként kezeli, ahol a kompozicionális keret nélküli teret a beillesztett emberalak rendezi tájja.)

Az *Alkony* kompozícióján belül hasonló helyet kap a zsánerjelenet. Nemcsak a gazdája körül futkosó kuvasz, a számár és a nyáj anekdotikus tartalma terjeszti ki az ábrázolást a zsáner irányába, de maga a képszerkezet is. Lotz ezt a komponálási elvet folytatva, a pásztoralakot alig észrevehetően — a perspektíva eszközével — az állatalakok közül kiemeli és külön síkba helyezi.

Ezt a kiemelést erősíti a fény kétféle hangsúlya és a felhők megjelenítésének kétféle technikája. Alkonyi a táj — erőteljesek a fényjelenségek. A felhők a fény által válnak tömegszerűvé, s a levegő távlatának nyugodt érzetét keltik. Ennek kontrasztja a sötét, tér nélküli folt: az alkonyi felleg nemcsak a pásztoralakkal alkotott függőleges tengelyt hangsúlyozza — amely az aranymetszés szabályának megfelelően osztja két részre a teret —, de egyben megerősíti a pásztoralak jelentőségét. Síkja mintegy maga köré rendezi a teret. Színfoltja egyben a mocsaras tó és a juhok barnás, okkeres színeire felelő eleme a harmonikus képépítésnek.[38] A festmény e hangsúlyos pontján törnek elő a lenyugvó nap sugárnyalbjai, és megvilágítják a festményen ábrázolt egyetlen erős mozdulatgesztust: amint a pásztor a kezét terelő mozdulattal az ég felé emeli.

Ez a fény nem a tömegek megformálására hivatott: még őrzi az allegóriák dicsfényének jelszerűségét. Lotz korai vázlatkönyvének két rajza ábrázolja hasonlóképpen a pásztort: az egyikben a fény a számaron ülő juhász alakja mögül tör elő, és a jelenetnek vallásos keretet ad, mintegy a *Menekülés Egyiptomba* parafrázisának tűnik.[39] A tárgyalt képen ugyanez a fénykezelés a kiemelt figurát heroikussá teszi. Ami fölé emelkedik: a vízből ivó állatoktól a horizontig terjedő táj egységes tere. Toposzként vannak jelen a 18.

századi idilli tájkép elemei: a kút, a mellette álló nőalakkal jelképes tartalmat őriz a táj termékenységről. A hős alak és az idilli táj egymást igazoló összhangja az ideális táj tartalmi egyensúlyát teremti meg.

A természetben kivonultan élő ember, a pásztor témájának festői megfogalmazásában Lotz mélyen kötődött nemcsak a historizmus műértelmezéséhez, hanem a pittoreszk tájkép és a biedermeier zsáner hagyományához. Ezekhez a konvenciókhoz nyúlt vissza ideális kompozíciójának felépítésében, s nem az új természet-kritikához. Műve azonban már nem a korábbi, sajátosan nemzeti tartalmat köti a pásztoralakhoz — a korhangulat megváltozott, mint ahogyan a magyar mitológia gondolköre is folytatás nélkül maradt. „Úgy tűnik, a kiegyezés volt az egyik ok. [...] Megszűnt a nép-nemzeti törekvés [...], megváltozott a társadalom igénye is” — írja Zádor Anna, a Lotz-monográfia új kiadásának (1981) utószavában. Értelme pittoreszk elemmé vált. A festmény struktúrájáról alkotott elképzeléseit Lotz a képi harmónia, a *gran gusto* átfogó akadémikus elvének rendelte alá.

Burckhardt pozitív véleménye az anachorézisz magatartásáról önmagában a kor hivatalos állásfoglalása elleni fellépés volt, valóságos szellemi kivonulás. Az emberi állapot természetbe kivetettségének szorongásával ő szembenéz, és álláspontját a historizmus — maga által megfogalmazott — alapeszméje értelmében racionalizálta és tartotta modernnek: „Mevannak a szempontjaink minden egyes dolog számára, és megpróbálunk méltányosak lenni még a legidegenebbel, a legszörnyűsebbel szemben is” — vallja.[40] Amit Rousseau szorongva a bűnbeeséssel és a paradicsom elvesztésével asszociált, azt érzékenyen ragadta meg Millet, Van Gogh és Gauguin.

Lotz a hivatalos magyar festészet első elismert, megbíztatásokkal gazdagon ellátott alkotói közé tartozott; akadémiai tanár a kialakulóban lévő képzőművészeti intézményrendszerben. Lotz ezt tekintette feladatának, ami a hivatatlóság keretein belül határozta meg művészetének programját.[41] A kivonulás nála elsősorban jelmez, ahogyan vázlatkönyvének egy lapján könnyű ceruzavonással megrajzolt jelmezes figura mered a szikla alatti ürbe. A visszavonultság eredetileg protestáló értelme nála az intézményalapító művész önképének egyik vonásává szelődött.

Imre Györgyi

## JEGYZETEK

1 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (MNG), olaj, vászon, 47,5 × 61 cm. Ltsz. FK 9975

2 Gombrich, E.: A művészet története. Budapest 1978, 451.

3 Nizon, P.: Van Gogh in seinen Briefe. Frankfurt am Main 1977, 184.

4 Burckhardt állásfoglalásának jelentőségéről a kiváló teológus, Vályi Nagy Ervin irt tanulmányt: A szerzetesség újabb protestáns megítélése. Vigilia 56. 1991:6, 454–457.

5 Vályi Nagy i. m. 456.

6 Vályi Nagy i. m. 455.

7 Burckhardt, J.: A reneszánsz Itáliában. Budapest 1978, 179.

8 Vályi Nagy i. m. 455.

9 Werner Hofmann használta a maszkyszerűség hasonlatát a historizmus történelemhez való viszonyának jellemzőeként.

10 Gaus, J.: Typologie und Genese der Landschaftsmalerei — Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert. In:

Heroismus und Idylle — Formen der Landschaft um 1800. Ausstellungskatalog. Wallraf-Richartz Museum, Köln 1984. 31–40. A kivonultság állapotának szorongását járja körül Salvador Dalí: Millet Angelusának tragikus mítosza. Budapest 1986.

11 Rabinbach, A. a kor fizikai fölfedezéseiről, ezeknek a kor utópisztikus természet-filozófiájára gyakorolt hatásáról: The Body without Fatigue: A Nineteenth-Century Utopia. In: Political Symbolism in Modern Europe. Ed. Drescher, S., Sabeian, D., Sharlin, A. New Brunswick—London 1982, 42–62.

12 A 18. század elejének brit forrásaiból idéz a táji horror képi ábrázolásáról Bicknell, P. in: Beauty, Horror and Immensity — Picturesque Landscape in Britain 1750–1850. Catalogue. Fitzwilliam Museum, Cambridge 1981, IX–XII.

13 Bicknell i. m. XI.

14 Lásd Müller, W. J. biográfiája, in: Thompson, J.: The East Imagined, Experienced, Remembered — Orientalist Nineteenth



Century Painting. Catalogue. National Museum of Ireland, Dublin 1988, 119.

15 *Gaus* i. m. 31.

16 *Hofmann, W.*: A földi Paradicsom. Budapest 1987, 78.

17 *Idézi Herbert, R. L.*: Le naturalisme paysan de Millet hier et aujourd'hui. In: Millet. Catalogue d'Exposition. Grand Palais, Paris 1975, 13–19.

18 *Ybl Ervin*: Lotz Károly élete és művészete. Budapest 1938, 390–391.

19 *Ybl* i. m. 390, 7. j.

20 A nemzeti pantheon-gondolat szobrászati háttéréről ír *Kovalovszky Márta*: Emlékműszobrászat. In: Magyar Művészet 1830–1870. Katalógus, szerk. Szabó Júlia, Széphelyi F. György. Budapest 1981, I. 37–46.

21 Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz. 68.13.

22 *Szabó Júlia* műelemzése in: Magyar Művészet 1830–1870. i. kat., 371. szám.

23 MNG, ltsz. FK 1571.

24 MNG, ltsz. 6633.

25 *Sinkó Katalin*: Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. In: Etnographia 99. 1989:1–4, 124–154.

26 Koch sorozatáról *Czymbmek, G.*: Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch als Landschaftler. In: Heroismus und Idylle, a 10. jegyzetben i. kat., 27.

27 Az akadémikus művek repetitív ábrázolásának zenei párhuzamáról lásd: *Staley, A.*: The Condition of Music. In: Academic Art. Ed. by Th. B. Hess, J. Ashbery. London 1971, 95.

28 MNG Grafikai Osztály, ltsz. 138–1915.

29 Magántulajdon, olaj, vászon, 76 × 155 cm, j. j. 1.: Lotz K.

30 Magántulajdon, olaj, vászon, 32,5 × 41,5 cm, j. j. 1.: Lotz.

31 *Ybl* i. m. Lotz e művét a 70-es évekre datálja, s az ehhez hasonló tájképek legtöbbjét ennek alapján az *Alkony* kortársaiként datálja az irodalom. Ezzel szemben *Szabó Júlia* a 50-es évekre helyezi a legutóbbit: A XIX. század festészete Magyarországon. Budapest 1985, 191.

32 Vázlatkönyvek a MNG Grafikai Osztályának gyűjteményében, ltsz. 142–1915, és ltsz. 143–1915.

33 Magántulajdon, olaj, vászon, 19 × 29 cm.

34 Budapest, Hadtörténeti Múzeum, olaj, vászon, 26,5 × 32 cm.

35 Bécs, Kunsthistorisches Museum.

36 Magántulajdon, olaj, vászon, 29,5 × 38,5 cm.

37 Debrecen, Déri Múzeum, ltsz. II.62.11.1.

38 A MNG Grafikai Osztályának gyűjteményében őrzött több felhővázlatán Lotz hasonló konstruktív elve tükröződik, mint említett tájképi vázlatain.

39 Lásd 4. kép, MNG ltsz. 142–1915, a 42. lap hátoldala.

40 *Hofmann* i. m. 69.

41 *Sinkó Katalin* a puszta-téma hivatalosságba való beépüléséről: i. m. 145–149.

#### KÁROLY LOTZ: TWILIGHT—THE WORLDS OF RETREAT

In mid-19th century pictorial representations the peasant and the shepherd had a new painterly interpretation in European art diverging from the one common in the 18th century. The figure in a landscape is the visual rendering of *conditio humana* in nature. That is how it is interpreted in the works of the Pre-Raphaelites, the great retreaters into Fontainebleau—Millet—and their followers, Segantini, Van Gogh and Gauguin, to mention only the greatest.

The intellectual background to this phenomenon of fine arts also implies the upgrading of the dissenter's attitude to criticize the age. For the first time in protestant territory, Jacob Burckhardt's books evaluated anachoresis or hermitage in a positive light. The spiritual kins of his views are the age's dissenting spiritual communities.

Károly Lotz's pastoral scene of a returning flock of sheep painted around 1870 fits in with this stream of European mid-19th century art. The painter extended the representation towards genre-painting by choosing a national character for the leading role, placing him in a Great Hungarian Plains landscape borrowed from the conventions of Hungarian landscape painting. This repetitive character rooted deeply in the idea of historicism is one of the guiding principles of the work. The abstract compositional ideas elaborated in the artist's landscape and cloud sketches are subordinated here as tools to the harmonious whole of an ideal pictorial construction. This is a technique resting on the spiritual foundations of an academic value order of creation.



## „AZ ÁLNOK TÜKÖR”

### LYKA KÁROLY ÖNARCKÉPÉRŐL

1944-ben, születésének 75. évfordulóján pályatársai és tanítványai vaskos emlékkönyvvel köszöntötték Lyka Károlyt.[1] A kötet publikációinak többségét a magyar művészettörténet-írás nagy öregjének ajánlott tisztelgő tanulmányok teszik ki, de akad köztük Lykáról, az egykori müncheni festőnövendékről, a nagybányai mozgalom egyik alapítójáról szóló memoár is. Réti István „Fiatalkori emlékek” címmel kettejük 1890 és 1897 között folytatott levelezéséből válogatott. A Lyka Károly által írt sorokban már ekkor inkább a tárcaíró, esszéista, művészetbölcselel és világotárazó nyilatkozik meg, mintsem a művész. Ez utóbbi minőségében Lyka visszahúzódot; keveset festett, kiállításokon pedig alig szerepelt.[2]

A pályakezdés éveiről az Emlékkönyv bevezetőjében Petrovics Elek ad összefoglalást. Eszerint a jónévű nyitrai építész, Lyka János fia, Károly az érettségi vizsgák után Münchenbe ment festészetet tanulni. 1887 és 1891 között Gabriel von Hackl és Ludwig von Herterich osztályába járt, ideje nagy részét azonban Hollósy Simon körében töltötte. Érdeklődése képzőművészetek mellett a szépirodalomra, filozófiára, klasszika-filológára, sőt a zenére is kiterjedt. Eljárt Richard Muther művészettörténeti és Moritz Carrière esztétikai előadásaira. 1890-től, tanulmányaival párhuzamosan előbb a Fővárosi Lapoknak, majd a Magyar Hírlapnak küldött cikkeket, kritikákat. Széles körű műveltségét és kivételes nyelvtudását hamarosan más magyar, illetve német kiadók is felfedezték. Levelező laptudósítóként módja nyílt hosszabb külföldi utazásokra. 1891 nyarától a következő év tavaszáig Nyitrán dolgozott. Rövid müncheni kitérő után, 1892 őszén, huszonhárom éves korában, „csordultig a tudás vágáival és az olasz szépség szerelmével” Itáliába ment. Itt élt egészen 1896 márciusáig. Rómából hazatérve Budapesten telepedett le. Életének ebben a második szakaszában, tudós korában a festéssel már — legalábbis Petrovics Elek így tudja — Lyka Károly végleg felhagyott.

Tőle való festményről, rajzról, vázlatról alig van tudomásunk. Ezért is illette meg különös figyelem azt a kis arcképet, mely 1986-ban került elő egy magyar magángyűjteményből, s melynek modelljében a családi hagyomány Lyka Károlyt tudta.

A szignálatlan kép attribulálásához elegendő volt néhány Lykát ábrázoló ifjúkori fénykép. A fára festett portrén és a portrészerű fotókon kétségkívül ugyanaz a karakter látható. Már ennek alapján megkockáztathattuk, hogy Lyka Károly önarcképéről van szó, de a kép szöveges információi meg is erősítettek ebben.

A művész barna és vörös színárnyalatokkal, szembenézetből, mellig ábrázolva festette meg komoly tekintetű, bajszos-szakállas önmagát. Magas homlokát és arccsontját éles fény világítja meg. Sötét felöltőjéből elővillanó inggallérja hangsúlyos keretet ad hosszúkás, háromszög-

tű arcának. A modell válla fölött jobbra, verzális betűkkel tükörképesen írt, latin nyelvű felirat olvasható:

0001 OMMA  
0E HAU2 2ITATIA

A bal képtérben, a modell mögött „kép a képben” gyanánt egy bekeretezett festmény részlete látszik, tájban ülő női akttal. A portré alsó szegélyére, akár egy festett keretre, Lyka kis betűkkel az alábbi két sort írta:

Seht, wie der tückische Spiegel hier meine Züge verkehrte!

Freilich, der Seele Verkehrtheit wendet er nimmer zu recht.

Azaz fordításban:

Látjátok, az álnok tükör itt miként fordította át vonásaim!

A lélek fonákságát persze sohasem igazítja helyre.

A „szerző” itt két dolgot közöl. Indirekt módon azt, hogy a műve a portréfestés hagyománya szerint tükör segítségével készült, direkt módon pedig azt, hogy a tükör, természete szerint nem elfogulatlan, tétlen médium. *Teszi* valamilyenne azt, aki belenéz, *viselkedik* vele szemben valahogy.

Vegyük számba, hogy a tükröztetés szimbolikus-allegorikus jelentéstartalmakat involváló „játékában”, mely szinte kimeríthetetlen, Lyka milyen képi és művészetelméleti előzményekhez nyúlt vissza.

Cesare Ripa Iconológiájának Hertel-féle kiadásában az Instructio férfialakja tükröt tart a kezében, minthogy ez a természet révén való okulás legfőbb forrása.[3] A felirat tanító célzatú: „Inspice cautus eris”, azaz „Tekints bele, s bölcs leszel”. Magát Prudentiát, aki kettős arcával előre-hátra, múlta-jövőre bölcsen figyel, ugyancsak tükrökkel ábrázolják.[4] A Látást megszemélyesítő ifjú is tükörbe néz; a „Cognitionis via” felirat itt az önmegismerésre utal.[5] A gáncsoskodás istene, Momus elé viszont más tart tükröt, hogy a többi isten folytonos bírálata helyett önnön fogyatékosságaival vessen számot.[6]

Az objektíválás — eltávolítás — kiigazítás a tükör lényegi, időtlen funkciója. Leonardo a festészetéről szóló könyvében ennek kiaknázására buzdít: „... azt ajánlom, hogy festés közben legyen a kezed ügyében egy sima tükör, s abban gyakran vedd szemügyre művedet: fordítva látod majd és olyannak, mintha másik mester kezétől származna, így könnyebben megítélheted hibáidat, mint egyébként...”[7] A tükör használatával tehát a festők saját alkotásukról munka közben is ítéletet formálhatnak. Ha pedig



azt akarják látni, hogy festményük egész hatása egyezik-e a természet után megfestett tárgyával, Leonardo szerint úgy kell eljárniuk, hogy tükröt véve kezükbe, előbb a valóságos tárgyat tükröztetik, majd ezt saját festményük mellé állítják. Erre a siktükrök alkalmasak, „... mert síkján a tárgyak sok tekintetben hasonlóképpen jelennek meg, mint a festészetben”. [8] Leonardo instrukciói szerint tehát a tükör a festők tanítómestere, de több is annál. A Trattato fenti szöveghelyei mélyebbre visznek minket e motívum szemantikájában.

A tükör a teremtett világ és a teremtmény művészet találkozási pontja; a kettő metaforikusan járja át egymást. A tükör a „másik kép”, a „kép-más”, azaz a festészet analogonja. Minden tükör kép is, hiszen ami benne megjelenik, az a valóság egy kivágata, és minden kép tükör is, hiszen a valóság egy darabjának visszfénye. Gustav Friedrich Hartlaub úgy véli, hogy a festészet és a tükrözés közötti párhuzamot már Platon megvonta. [9]

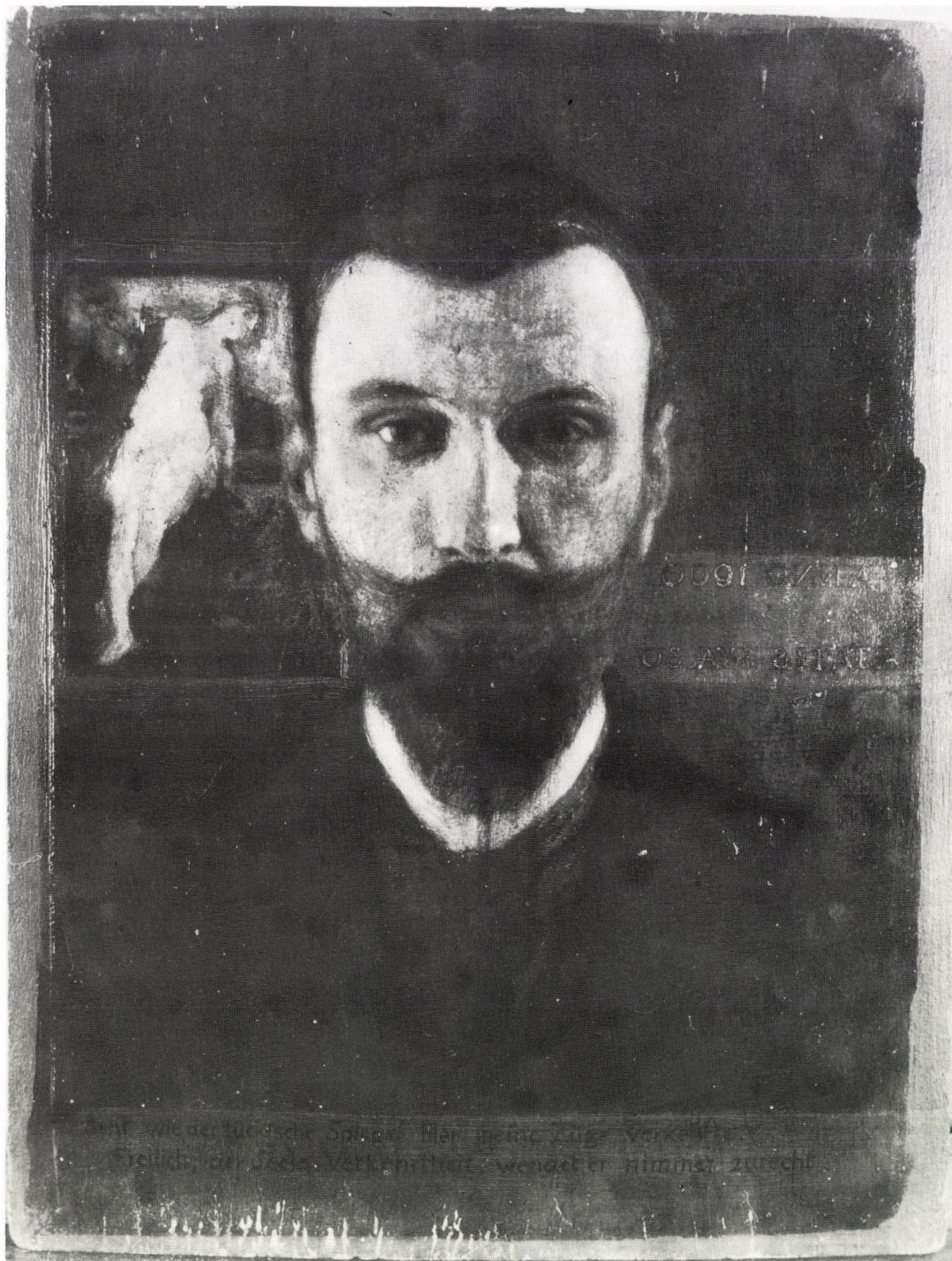
A festmény és a tükör ekvivalenciájának képzetével egyidős az a felfogás, hogy a művészi önszemlélet őse a forrásvízben önmagára rácsodálkozó és önmaga iránt szerelemre gyúló görög ifjú, Narcissus. Leon Battista Alberti a festészet tulajdonképpeni feltalálójának nevezi őt. [10] Metaforikus értelemben Narcissus az első „művész”, víz-tükrőben megjelenő hasonmása az első „önarckép”, a művészettörténet önarcképfestői pedig Narcissus utódai. Az Ovidius által megénekelt ifjú [11] motívuma a reneszánszban, a művész-egénység kibontakozásának korában különös visszhangra talált, mint ahogy az autonóm művészportrék összefüggő története is az újkor kezdetén, a 14–15. század fordulóján indult. A festő és tükör-önmaga, gyakran festőállvány előtt állva, palettával, ecsettel a kezében, művész voltát hangsúlyozó öltözékben ettől fogva állandóan jelenlevő képtípus. Újabb fénykora a reneszánsz után a 19. század volt, amikor is a művészet önmaga ábrázolásának a korszakába lépett, amikor a művész saját személyiségét, illetve alkotását tette meg vizsgálata tárgyául. Az 1850 és 1900 közötti évtizedek műtermek, művészársaságokat, művészbárságokat, híres vagy talányos műalkotásokat, galéria- és múzeumbelsőket ábrázoló számos festményén a művészet, önmagát tematizálva saját értelmét, küldetését kutatta. [12] Ebben a kontextusban az arcvonásait tükör előtt fagató festő, a narcisztikus művész a korszak kitüntetett alakja. Az önvallás misztériumában hol a pap, próféta, vátesz vagy megváltó, hol a csavargó, csepürágó, bűnöző, örült, vagy démon jelenik meg benne. A megannyi szerep kapaszkodás és kárpótlás a művésznek azért, mert elszigetelték, magára hagyták. „... egy úr, aki keresi magát. Engem igazán megkapott a gondolat. Gyönyörű téma. De még megkapóbb érzés. Én erre vonatkozólag megírom magának azt, amit e dologról tartok. Természetesen csak nagyjából. ... Legjobban szeretném ugyan, ha maga a kész kép állna előttem s nem annak a képnek a gondolata. Mert én ezt a gondolatot — nem tehetek róla — kiírom magamban egy cikké vagy tárcává, s úgy képzelem el. Formában, színben, hangulatban képtelen vagyok magát a gondolatot magam elé állítani, ez valószínűleg onnan van, hogy nem vagyok festő. ... Így hát fájdalom, csak magát az eszmét goutírozhatom és egész őszintén megírom önnek, hogy nekem nagyon tetszik. ... Mély és erős dolog különösen ma és egy általános emberi érzést fejez ki, igaz, hogy mai felfogás szerint. ... Az ember a tükör előtt, ki egy tökéletesen idegen hasonmást lát a tükör által magában, azt hiszem olyan érzés, ami benne gyökerezik az emberben, legyen az egy védatudós indus, vagy a gnóthi seauton Szokratesz! ... De lássa én csak a problémával magával tudok

foglalkozni, a képpel nem. Az az ön dolga, miután ön festő.” Az 1894-ben kelt levelet Lyka Károly írta Réti Istvánnak, aki saját képtervéről kért tőle véleményt. [13] A szövegből kitűnik, hogy a tükörbeli önmagától elidegenedett lény, a titokzatos Másik, a Doppelgänger képi toposzá vált.

Hat évvel később elkészült Önarcképén Lyka Károly is a „ki vagyok?” kérdését vetette föl, de a klasszikus tükörtradíciók megbontása nélkül. Az ő ars poeticájában a tükör változatlanul a festők tanítómestere, mely valódi lényünkkel szembesít. „Álnoksága” abban van, fogalmazhatnánk másképp a feliratot, hogy csupán külsönket hajlandó megfordítani, hibáinkból viszont nem csinál erényt. A „seht” nyitóformula a maga nyelvi közvetlenségével antikizáló, retorikus elem: a szerző a tanulságot, hogy t. i. önmagunkra nem az üvegtükrőben, hanem lelkiismeretünk tükrében találunk rá, megosztja a szemlélővel is.

A „Gnóthi seauton” jelmondata, melyet Lyka a fenti levélben idéz, az ókor után a humanizmus korában támadt fel újra. Sebastian Brant verses satírájából, a „Bolondok hajójá”-ból gyakran idézik azt a gondolatot, hogy az igazi bölcs nem gazdagságra vágyik, hanem arra, hogy önmagát megismerje. A voltaképpen ezt parafrázáló mondat Lykánál olyan kompozíciónak vált mottójává, mely maga is reneszánsz reminiscenciákat hordoz. Az ábrázolt személy szimmetriával és frontalitással jelzett méltósága, komoly, szemlélődő tartása, életkorának latin formulával való közlése a képtér szembetűnő helyén mind arra utalnak, hogy Lyka a 15–16. századi portréfestés, jelesül a Münchenben ekkortájt igen kedvelt „Dürer-Zeit” hagyományaiból merített. A háttérben megjelenő aktfestmény, mely nem más, mint Tiziano híres képének, *Az Égi és Földi szerelemnek* a tükörlogika szerint ugyancsak megfordított részlete, szintén reneszánsz allúzió. „... Olaszországról s a tengerért nekem a világ összes Párisai sem nyújtanak kárpótlást.” — írta Lyka Rétinek 1893-ban. [14] Ez az év kettejük levelezésében művészi eszményeik ütköztetésével telt. Miközben a a festők Münchenből rendre a francia fővárosba igyekeztek, Lyka, a modern francia művészet addigi szószólója három teljes évre Olaszországot választotta. Nem is elsősorban múzeumiért, hanem mítoszaiért, tájának antik örökségért, és népének „romlatlan”, természetközeli létformájáért. Itália, az európai ember aranykor utáni vágyakozásának 19. századi, romantikus színtere Münchenben költöket, festőket és filozófusokat egyaránt fogva tartott. [15] Lyka így lelkesedett: „Óh csak ülne ön egyszer egy halászbárkán, mikor a vihar orgonál és szédítő hullámok dobják félkilométernyire a bárkát ide-oda egy perc alatt! Csak hallaná a vihar féktelen ordítását és megtanulná, hogy mit tesz az: embernek lenni, érezni. ... És csak hallaná a kikötőre kivont bárkák közt azokat a gyönyörű dalokat. Látta: ez érzés, itt minden érzélem igazán — ha jól analizáljuk — a természet és ember közti viszonyból ered. Az olasz hajós szerelmi dala nem pikáns. Sőt egy párisinak tán unalmas is. Csak az érzi át bűbáját, aki nincs kiragadva a természetből s még képes emberileg, mesterkéeltség, narkotizálás nélkül mélyen érezni.” [16] Tudjuk, hogy ez az utazás volt Lyka Károly életének utolsó bohém vállalkozása. Itália-élményére az Önarcképen Tiziano művének megidézésével tett utalást. Ez a motívum felfogható úgy, mint útiemlékül készített másolat, „kegytárgy”, s úgy is, mint Lyka művészi hitvallásának emblémája. Bármelyik funkcióját tekintjük, a képbe komponált kép itt személyes izlésvilágot és esztétikai választást reprezentáló „művészi idézet” [17], festőnk tiszteltteljes hivatkozása Tizianóra, a velencei festészet óriására. A neoplatonizmus eszmévilágát





*Lyka Károly: Önarckép, 1900. Fa, olaj, 32 × 24 cm. Magántulajdon*



szintetizáló allegória, egyéb címváltozataiban Erény és Gyönyör, Helena és Vénusz, sőt Kereszténység és Pogányság kellőképpen enigmatikus ahhoz, hogy a tudós-festő Lyka az „homage” tárgyául válassza.[18]

Lyka, a „pictor-doctus” ezen a képen az „homage”-nak még egy, ezúttal sokkal rejtettebb és áttételesebb gesztusával is élt. Ez pedig a német reneszánsz portréfestészet nagyságának, Dürernek szólt. A tükörből való festés sokféle lehetősége közül Lyka azt választotta, amelyet Dürer a maga müncheni, ún. *Önarckép szőrmés kabátban*[19] című képén. A test ünnepélyes, hieratikus szimmetriája már Dürernél is a bizánci ikonok Krisztus-ábrázolásait idézte föl, Dürer után pedig a művészképmások egyik gyakori jellemzőjévé vált. A szakrális tartalmakat Dürernél a hosszúság, keleties arc és a szakáll is sugallja. A maga képén Lyka is szinte természetellenesen nyújtott arcúnak festi meg magát, és ugyancsak szakállt visel, amit az 1890-es évek végén készült fotók nem igazolnak. Dürernél felirat, Lykánál dátum és életkor-megjelölés van a képnek ugyanazon a helyén, jobbra, az arc magasságában. A bal felső sarok Dürernél az évszám és a szignatúra, Lykánál a Tiziano-festmény helye; emitt ez a voltaképpeni identifikáló „kézjegye”. Mindkét kép kerek évben, méghozzá évszázadfordulón született; Düreré 1500-ban, Lykéé 1900-ban. Életkoruk szinte azonos: Dürer huszonkilenc, Lyka harminc esztendő a képen. Nem látható, de tudható közös vonásuk,

hogy mindketten jelentős pedagógusok voltak, s mindketten komoly irodalmi tevékenységet folytattak.

Lyka Tizianónak és Dürernek egyszerre állított tehát emléket. Az Égi szerelem motívumában az olasz, Dürer alakjában pedig, melyet a 400. évfordulón jelképesen magára öltött, a német reneszánszot ünnepelte. A kettő között az eszmei kapcsot Dürer legendás olaszországi útjai jelenthetik, melyeknek köszönhetően Észak és Dél kultúrája először találkozott.[20]

Ha mindez igaz, akkor Önarcképében Lyka Károly rövid művészpályájának szintézisét adta. A romantikus-szimbolista művészkortársak által keresett bizonyosságot a szerény tükör-motívó tanúsága szerint ő saját humanista etikájában és a humanizmus nagyrabecsült esztétikai értékeiben találta meg. A tükörben tudós-festő önmagát, önmagában pedig a klasszikus művészettörténeti tradíciók folytatóját tárta elénk.[21] „... egy idő óta hívogat megint a piktúra, dacára, hogy ezt a hölgyet igen gyöngédtenül löktem el magamtól, s kidobtam a szobámból mindent, ami csak rá emlékeztet. ... Nem is hiszem, hogy visszatérnék hozzá, vakmerő vállalkozás volna!” — írta Lyka 1895 végén.[22]

Lehet, hogy e portréja, melyet elsőként ismerünk meg, egyben az utolsó is önmagáról.

Király Erzsébet

## JEGYZETEK

1 Lyka Károly *Emlékkönyv*. Új Idők Irodalmi Intézet R.T. Budapest 1944.

2 1895-ben a Múcsarnok Téli Tárlatán két kis tájképet állított ki. Réti István úgy emlékszik erre, mint Lyka egyetlen festőszereplésére a nyilvánosság előtt. „... finom, poétikus esthangulatú festmények voltak ezek, emlékeztettek abban az időben írt olaszországi kis tárcáira.” *Emlékkönyv* 39.

3 Cesare Ripa's Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's 'ICONOLOGIA' with 200 Engraved Illustrations. New York 1971, 22.

4 Uo. 179.

5 Uo. 110.

6 Uo. 101.

7 *Leonardo da Vinci*: A festészetről. Budapest 1967, 158.

8 Uo. 159.

9 *Gustav Friedrich Hartlaub*: Zauberspiegel. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München 1951, 14. és egyéb helyek.

10 Idézi *Hartlaub* uo. 13. Ugyanerről ld. *Joachim Schickel*: Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels. In: Spiegelbilder. Katalog. Kunstverein 9. Mai bis 30. Juni 1982, 14. Mint a bevezetőben a szerzők megjegyzik, a kiállítás egyik ötletadója *Beke László* volt. Az ő tükör-tanulmánya, mely főleg a probléma 20. századi vetületeivel foglalkozik, külön füzetben jelent meg. (Für ein „musée imaginaire” des Spiegels. Hrsg. v. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1982.) Itt köszönöm meg *Beke Lászlónak*, hogy munkámban önzetlen segítséget nyújtott.

11 *Metamorphoses* III. 341–510.

12 *Siegfried Gohr*: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage. Köln Wien 1975, 1.

13 *Emlékkönyv* 37–38.

14 Uo. 28.

15 Ld. erről: „In uns selbst liegt Italien” Die Kunst der Deutsch-Römer. Katalog. Haus der Kunst, München 1988.

16 *Emlékkönyv* 30.

17 A „Kunstzitat” fogalmához ld. *Gohr* i. m. 184–200.

18 A hatalmas Tiziano-irodalomból ld. *Erwin Panofsky*: Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien (Bandinelli und Tizian). In: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980, 203–250. Tiziano múlt századi német kultuszához szemléletes adalékokat nyújt *Rudolf Schick*: Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866–1868–1869 über Arnold Böcklin. Berlin 1903. Tizianónak a 19. századi francia festőkre tett hatásáról ld. *Francis Haskell*: The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting. The Art Quarterly XXXIV. 1971, Spring 83–101. Feltevésem szerint Csók István is Tiziano képéből kölcsönözte az aktfigurát az 1899-ben festett *Ne vigy minket a kísértésbe* című, *Krisztus és Vénuszként* is emlegetett művéhez.

19 Olaj, fa 67 × 49 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Alte Pinakothek)

20 Ld. erről: *Erwin Panofsky*: Dürer és a klasszikus ókor. In: A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest 1984, 33–83.

21 Lykára, az emberre és a művészeti íróra *Zádor Anna* nagy elismeréssel emlékezett vissza a Kossuth Rádió „Hajszálgyöke” című műsorában 1990. április 26-án.

22 *Emlékkönyv* 39.



## „DER TÜCKISCHE SPIEGEL“ ÜBER DAS SELBSTBILDNIS VON KÁROLY LYKA

Károly Lyka, eine der hervorragendsten Gestalten der ungarischen Kunstwissenschaft unseres Jahrhunderts, begann seine Laufbahn als Maler. Er absolvierte seine Studien zwischen 1887 und 1891 an der Münchner Akademie, überwechselte aber bald danach in die Journalistik. Nach der Jahrhundertwende hörte er mit dem Malen völlig auf.

Sein Selbstbildnis kam vor einigen Jahren aus ungarischem Privatbesitz zum Vorschein. Mit seiner Einstellung, mit der lateinischen Angabe seines Alters und mit der Anordnung der Komposition griff Lyka gleicherweise auf die Renaissancetradition der Porträtmalerei zurück. Im Hintergrund erscheint als „Bild im Bild“ ein Spiegelverkehrter Ausschnitt aus Tizians *Himmlischer und irdischer Liebe*. Mit diesem emblematischen Motiv repräsentierte Lyka einerseits seine persönliche Geschmackswelt, andererseits brachte er seine Huldigung an Tizian zum Ausdruck.

Das Bildnis klingt an Dürers berühmtes Münchner *Selbstbildnis* an. Ähnlich sind an beiden Bildnissen die Haltung, der Habitus des Modells und die Anordnung der Inschrift. Beide Bilder sind genau an einer Jahrhundertwende entstanden, wie es auch in den Inschriften festgehalten ist: Dürers Bild im Jahr 1500, Lykas im Jahr 1900. Dürer verewigte sich mit 29, Lyka mit 30 Jahren.

Lykas Bildnis ist in doppeltem Sinne ein „Huldigungsbild“. Mit dem Motiv der Himmlischen Liebe setzte Lyka der italieni-

schen, in der Figur Dürers, die er zeitweilig annahm, der deutschen Renaissance ein Denkmal. Den gedanklichen Zusammenhang bilden Dürers legendäre, berühmte italienische Reisen, die zu den ersten Begegnungen zwischen der Kultur des Nordens und des Südens führten.

Wie Dürers Selbstbildnis, entstand auch das von Lyka vor dem Spiegel. Darauf verweist ein Motto am unteren Rand des Bildes:

„Seht, wie der tückische Spiegel hier meine Züge verkehrte.  
Freilich der Seele Verkehrtheit wendet nimmer zurecht.“

In der Ars Poetik von Lyka bewahrt der Spiegel entsprechend den alten ikonographischen Traditionen seine didaktisch-mahnende Funktion. Ähnlich wie die Allegorien im Sinne von Ripa läßt uns der Spiegel mit unserem wahren Selbst konfrontieren. Die „Tücke“ besteht darin, daß der Spiegel nur unsere äußere Erscheinung zu verkehren, nicht aber unsere Fehler in Tugenden zu verwandeln vermag.

In diesem Selbstbildnis schuf Lyka eine Synthese seiner kurzen Künstlerlaufbahn. Er zeigte sich im Spiegel als Wissenschaftler und Maler, und in seiner Person den Weiterführer der klassischen Traditionen der Kunstgeschichte.







## AZ „HOMMAGE” CSONTVÁRY KÉSŐI ÖNARCKÉPEIN

Németh Lajos kutatásai szerint Csontváry 1910 és 1913 között már nem festett olajképeket.[1] Ekkor csupán néhány szénvázlat készült, köztük a jelentős méretű *Magyarok bejövetele*. [2] Ez időszakban inkább írással foglalkozott, összefoglalva a világról, a kultúremberrel, a zseniről, a csataképfestőről szóló, gyakran nehezen követhető gondolatait. Pertorini Rezső feltételezi, hogy ekkor Csontváry személyiségének patológikus folyamatai előrehaladott stádiumban voltak.[3] A műteremben talált rajzok egyikét — melyet ő *Proféta-karton*nak, Németh Lajos *Allegorikus jelenet*nek nevez — épp a fenti írásművek alapján elemezte, feltárva a rajz és az írárok motívumainak megfeleléseit.[4] „Ez a kép sűrítve tartalmazza mindazokat a hasonlatokat, példákat, amelyeket a kor szinte biblikus hangú ostromozásakor a festő leír” — állapítja meg Pertorini. „Az emberiséget jelképezi valószínűleg az a férfi, aki a szarkofágban fekszik, és aki mellett felsorakoznak az összes »negatívumok«. Az első az elszáradt, életet szimbolizáló fa, amelynek nincs egyetlen életképes hajtása sem. Szinte ellentétet képez a cédrusokkal, amelyeknek bár van tört oldaláguk, de van koronájuk, jövőjük, fejlődési lehetőségük... Majd egy gyertya tűnik fel, az a fényforrás, amely a legkisebb, legsilányabb, szinte ellentéte az igazi fényforrásnak, a napnak. Egyben jelképe az éjszakának, az éjszakai életnek, amely a zűllésbe torkollik és a tiszta látást akadályozza. Mellette áll az erotika szimbóluma, a meztelen női szobortorzó. Az éjszakát jelképezik a baglyok is, azok az élőlények, amelyek soha a napba nem néznek... Ezután egy szobanövény következik, az a fajt megcsúfoló, nemesített élőlény, amely teljesen elszakadt a természettől és a természetellenes légkörben nevelkedve elvesztette szaporodóképességét... »fajtatulajdonságát«. A cserép alatt a szarkofágban két kisgyermek látható. Ők is olyanok, mint a szobanövény... degeneráltakká váltak... egyenesen olyanok, mint a baglyok... A kép jobb sarkában egy másik férfialak görnyed, kezei deformáltak, egy nála kisebb, ördögfülekkel ellátott törpe alak előtt térdel...” stb.[5] Az imént felsorolt motívumokat valóban megtalálhatjuk Csontváry írásmű-vázlataiban, s Pertorini érdeme, hogy Csontváry szövegeinek és képeinek bizonyos megfelelésére elsőként rámutatott.[6]

A kép értelmének feltárásához azonban nem elegendő az egyes képelemek „összeolvasása” olyképpen, mintha képtalányról lenne szó, hanem az egyes elemek egymáshoz való viszonyát és a kép műfaji sajátosságait is figyelembe kell vennünk. A kép jobb oldalán, magas posztamensre állítva Csontváry büszkje emelkedik, jelölve a „világtörténelmi jelentőségnek”, melyet a festő a „napot tavlatban való festés-sel” ért el.[7] A posztamens alján azonban nem koszorúzó alakot, hanem egy csonka kezű — azaz alkotásra képtelen — figurát láthatunk, amint mélyen meghajol egy csörgő-sipkás, hegyesfülű gnóm[8] — talán a korszellem — előtt. A két figura között mélyen lent, a kép sarkában mintha felfeszített vászon, vagy inkább festőmappa állna, jelzésül

annak, hogy „alantas” művészetről, vagy művészekről van szó. Csontváry büszkje fölött „magas polcra” helyezve az igazságot jelképező kerek tükör körül szárnyas és szárnyatlan génuszok helyezkednek el. A tükör és a művészet génuszai együtt a „valóság igazi tükrözését”, azaz a művészetet jelképezik.[9]

Génuszokkal, mint a művészettel kapcsolatban álló szimbolikus alakokkal gyakran találkozhatunk a historizmus festőinek, így Lotznak vagy Székely Bertalannak képein is. Puttó alakjukban láthatjuk őket például Székely rajzán, amint a művészet múzsaalakja elé röppennek Székely elhunyt barátjának, Lotznak mellképét ábrázoló tondó-reliefet hordozva.[10] Széles, madárszárnyú, angyalszerű génuszokat is festettek ekkortájt, különösen Münchenben. Csontváry *Allegorikus jelenet* című képén a „magas polcra helyezett” génuszok közül a középső egyik lábát felhúzza, elnyúlva fekszik, mintha aludna, szundikálna. Ő talán a sejtelem, az intuíció szimbolikus alakja. A művész szerint az intuíció a tudományos kutatásnál jobban rávezet az igazságra, hiszen az Isten is a teremtés során előbb megálmodta azt, amit később megteremtett. „Kezdetben az álom volt a végtelen semmiségben. Aztán öntudatra ébredt, s fejlődött ki a kíváncsiság. A kíváncsiság szándékká nőtt, s lett belőle akarom. Az akarat erélylő változott, és alkotott” — írja a teremtésről Csontváry. Alább így fogalmaz: „A megújulás álomban jön létre”. [11] A világot teremtő „festői érzésű” lángész alkotó folyamatainak sorrendje tehát, mely megfelel minden lángész alkotófolyamatának, így következik: álom — kíváncsiság — akarat — alkotás. Csontvárynak a késői írástörédekekből megismerhető zsenikultusza minden bizonnyal korábbi a leírás idejénél, hiszen már maga az elhivatás motívuma, a Raffaellóval való versengés, illetve azonosulás is ebből a gondolatkörből származott.[12] Álmodó kis génuszával sem csak a késői *Proféta-karton*on, hanem már a korai *Randevú* című képén is találkozhatunk. A művészetet, vagy inkább művészi sejtelmet szimbolizáló génuszt itt is szinte ugyanebben a pózban láthatjuk, oldalára fordulva, kezét a feje alá téve, álomba merülve nyugszik.[13]

Az álom-sejtelem elsőbbségét Csontvárynak az evilági hibás bölcselkedésről írt sorai is hangsúlyozzák: „A bölcsélet a tudományból táplálkozott, a természettel nem foglalkozott, a *harmatos sejtelmet*, mint a *gondolat elődjét* kihagyta a számításából... Ezzel ledöntötte az *örökkévaló igazságot* a *magas polcra*, eltávolodott tőle... az anyagi érdekeit nézve pedig belement a sötétbe, a napot nem szívlelte, a természetet nem szerette...” [14] (Kiemelések tőlem, S. K.)

Csontvárynak a fenti idézetekben megnyilatkozó, saját korát ostromozó, prédikáló hangneme szinte elfedi a fantáziáról és intuícióról szóló gondolati összefüggéseket. Az alkotás folyamatának általa leírt rendszere, az álom—intuíció—fantázia—kíváncsiság—alkotás—folyamat összefüggése





1. Csontváry Kosztka Tivadar: *Allegorikus jelenet*, 1913. Papír, ceruza, 1445 × 1885 mm. Pécs, Csontváry Múzeum, letét

nem Csontváry találmánya, hanem a művészi fantáziáról szóló akadémiai hagyomány vulgáris megfogalmazása. Klasszikus ábrázolását ezen elveknek, összefüggésben a nemzeti történelemmel és nemzeti erényekkel a Nemzeti Múzeum lépcsőházának freskódíszén szemlélhetjük meg. A lépcsőház leírt programja, akárcsak a freskósorozat, Lotz Károly és Than Mór alkotása volt. A nemzeti történelem és a „nemzeti képességek” kifejlődésének centrumában a Fantázia allegorikus alakja látható tondó formában, a lábánál az álmodó génusz fekszik. A program megfogalmazása szerint: a boltozat központi alakja „a fantázia, mint az emberi szellem működésének szülőanyja, kinek mécsét egy génusz meggyújtja, — a lábánál fekvő alak az álom, melyből fel kell ébrednie a szellemnek, hogy önművelődésre indíttassék.”[15] (Kiemelés tőlem, S. K.) Than és Lotz a fantázia és az álom alakjai mellett megfestették az ihletettség és lelkesültség szimbólumait is. Az általuk a génusz „ihletettségnek” és „lelkesültségnek” nevezett működése valójában megfelel a Csontváry által a fenti szövegben citált és második fázisként említett „kíváncsalom” szónak. A freskósorozat további részei, a történeti frízek és a nemzeti erényalakok Csontváry nyelvére fordítva az „akarat” és az „alkotás” fázisainak felelnek meg. Ez a megfelelés is arra utal, hogy fogalmazásának furcsaságai ellenére Csontváry

művészeti felfogásának alapjául az akadémiai eszmék és tanítások szolgáltak.

Az 1913-ban készült *Allegorikus jelenet* vagy másként *Próféta-karton* két, egymással szembeállított motívumkörből áll: az éjszaka, a halál és a korcsosultság szimbólumaiból összeállított képrészből (kihalt fa, halott, cserpes növények, korcs gyermek és korcs nő, gyertyafény, baglyok, alkotásra képtelen, a gnóm előtt meghajló festő) és a megdicsőült zseni, a magas polcra helyezett génuszokkal és a — gyertyafénnyel szembeállított — nappal. Csontváry büszkje alatt, a művész elképzeléseinek megfelelően a nap egy egyszerű ovális forma: csiszolt lapos korong kissé oldalnézetből. Mint írja, az „alkotóerőnek kiegészítő része a nap, mely nem tűzgolyó, hanem gyűjtőlencséhez hasonló lapos, kékes-zöldes színű korong, a mely szabad szemmel látható és rezegve a föld körül forog.”[16] Másutt úgy fogalmaz: „Nem vizsgálom, csak érzem, hogy a föld áll s látom, hogy a nap nyugtalanul, rezgésben fokozatosan halad. Nem vizsgálom, csak érezve látom, hogy a nap nem tűzgolyó, hanem laposan csiszolt lencséhez hasonló.”[17]

Tehát a „negatívumokkal” szembeállított „pozitívumokat” a képen a dicsőségbe emelt Csontváry-büszkt, a lapos korongszerű nap, az alkotóerőnek kiegészítő része és a „magas polcra” helyezett, a művészi sejtelmet és akaratot





2. Csontvály Kosztka Tivadar: *Allegorikus jelenet*, 1913. Részlet: Csontvály büszkje és a magas polcra helyezett génuszok

jelképező génuszok alkotják. Az *Allegorikus jelenet* voltaképpen műfaja: „homage”. A Csontváryra vonatkozó dicsőítés jelentős részben a negatívumok által, azokon keresztül, illetve azokkal szembeállítva bontakozik ki. A kép szomorú kicsengésű, hiszen a negatívumok szinte a kép kétharmad részét elfedik, ám nem tudni, hogy a mű egésze, avagy csupán töredék, esetleg egy kompozíciónak csupán egyik fele. A motívumok többsége mondhatni verista módon kötődik Csontváry írásaihoz, ám a motívumok egyenként inkább közhelyek: bagoly = éjszaka, fénynélküliség; gyertya = pislákoló fény; halott fatörzs = kihalt emberi faj, emberiség; karnélküli művész = torz művészet; büszk állványon = tisztelet a halhatatlan művésznek stb.

Siegfried Gohr a művészek 19. századi kultuszáról szóló művében összefoglalja az „homage” képtípus előzményeit is. Megállapítása szerint az egyes nagy művészek tiszteletét kifejező „homage” jelenetek, mint például Fantin Latour *Hommage à Delacroix* című műve, egy barokk képi toposzt elevenít fel, s ez az általa „Büstenhuldigung”-nak nevezett képi megoldás.[18] A tisztelők gyülekezése „egy büszk jegyében” mindig az illető tisztelt művész „in effigie” jelenlétét jelképezi. A barátságképeknek is fontos kellékévé vált ez a mindig büszk vagy mellkép alakjában használt „kép a képben” formula.[19] A képi betétet

alkalmazza például Rubensnek a Pittiben lévő *Négy filozófus* című műve is: Rubens és három barátja látható itt Seneca büszkjének „jelenlétében”.[20]

A képi betétként felhasznált büszk vagy mellportré a kép általánosabb vagy szimbolikus értelmére is utal, hiszen az ábrázoltak nem valóságos, hanem szellemi jelenlétét fejezi ki.

Csontváry önportréja oszlopon álló büszk formájában is mindenképpen a fent említett szimbolikus értelemnek, az „in effigie” jelenlétnek felel meg, azaz jelzi, hogy a kép nem a konkrét-érzéki, hanem az allegorikus szférában értelmezendő. Szokatlanak csupán az tűnhet, hogy a művész önnön homage-át festi, az önarcképfestés meglehetősen szokatlan formáját választva. Ám ez sem kivételes ritkaság: ilyen formában, mintegy saját képét az életidőből kiemelve ábrázolja önmagát pl. Hogarth is 1745-ben készült önarcképén. Hogarth saját önarcképét — képet a képben — ovális keretbe komponált mellképként állítja elénk, mely előtt nem emberek, kortársai vagy utódai, hanem csupán egy kutya ül szomorú ábrázattal, mintegy egyedül emlékező a művészre.[21]

Csontváry *Allegorikus jelenete* nem csupán a kép egyes motívumainak felfejtéséből, hanem főképpen a kép műfajából, az „homage”-értelemről interpretálható, s noha a





3. Csontváry Kosztka Tivadar: *Rendezvény*, 1902–1903. Lappang

műfajon belüli szokatlansága nem tagadható, ám nem láto-másos, eruptív-érzelmi, hanem spekulatív, meditatív jelle-gű alkotás. E kép szimbolikáját allegorikus-metaforikus típusnak tarthatjuk, szemben Csontvárynak a művészet-mitológiával kapcsolatban álló korai képeivel,[22] melyek inkább az illusztratív-irodalmi szimbolizáció útját köve-tik.[23]

A „hommage” műfaj nemcsak a fentebb tárgyalt *Alle-gorikus jelenet* kapcsán foglalkoztathatta az öregedő mű-vészt. E műfaj másfajta alkalmazásával is találkozhatunk az *Őnarckép rigóval* című szénrajzán. A kép voltaképpen há-rom motívumból áll. Balról kezdve a kép „olvasását”, előbb Csontváry mellképét láthatjuk négyszögletes keret-ben. Németh Lajos szerint itt tükörben vagy ablakkeretben tűnik fel egy szakállas férfi képmása, azonban vélhetjük inkább képnek mint tükörképnek, mellképnek, mely a pad-lóra van állítva. A padlóra lehelyezett kép előtt áll a jókora termetű rigó, láthatóan a portrét bámulva. Hosszan időző, szemlélődő magatartását az is érezteti, hogy fél lábán áll, a másik lábát felhúzza maga alá; körmös ujjainak rajza a kép egyik oldalán jól kivehető.[24] A portré és a rigó mellett még egy motívum, vagy motívumtöredék látható: egy lelé-pő harisnyás láb és egy felhúzott láb lábfeje. A néhány vonal alapján az sem kizárt, hogy a kép felső része le lett vágva. A most látható motívum azonban mégis jelzi, hogy a lelépő láb azonos padlószintre támaszkodik, mint ame-lyen a kép és a rigó áll, azaz valamiféle térbeli összefüggés van az egyes elemek között.

Azokat a gyengéd sorokat olvasva, melyeket Csontváry a természetről, az állatokról és a madarokról leírt, nem csodálkozhatunk azon, hogy szívesen ábrázolta önmagát állatokkal, madárral. Önéletrajzában fontosnak tartja megemlíteni, hogy gyermekkorában csókát, baglyot idomí-tott s egy daruvadászatról is megemlékezik.[25] A tekin-télyről szóló írásmű-töredékben külön is kitér a madarakra, a természetszeretet fontosságáról szólva: „Ha te szereted a földet, ember, s Istenre gondolsz, amikor kapálsz, a palánta téged felismer, szeretettel gondol rád, mert őbenne is él az Isten. Nyújts táplálékot a fejlődő kis lénynek, növény-állatvilági egységnek, s az gyönyörűségedre fejlődni fog — nyújts táplálékot a vadállatnak, mely éheznek, s hozzád simulni fog. Nyújts táplálékot nagy hóban a madaraknak, s a világ minden részéről hozzád ellátogatnak, fára teleped-nek le s neked csicseregve hálálkodnak...” stb.[26] A természetszeretet felsorolt példái nyomán Csontváry azon-ban nem életképeket festett vadakat vagy madarakat etető emberekkel. Önmagát sem madárnevelés közben ábrázolta. *Őnarckép rigóval* című képe esetében épphogy elkerülte az efféle jelenetek zsánerszerűségét azáltal, hogy nem egy ri-

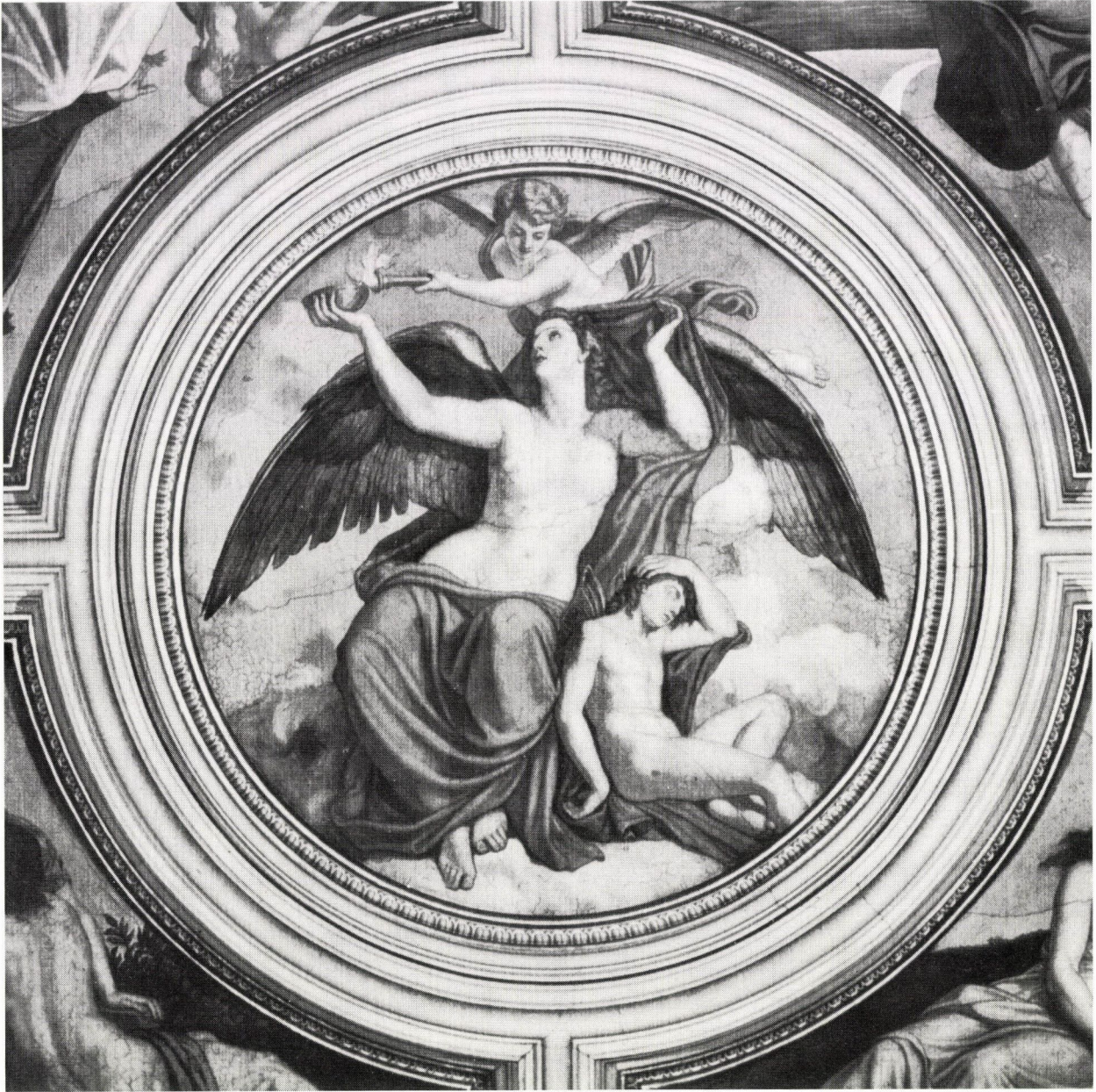
góval való személyes viszonyát, ember és állat közvetlen kontaktusát, hanem egy kép és madár kapcsolatát ábrázolta.

Az *Allegorikus jelenet* elemzése során fentebb már emlí-tettük, hogy Csontváry késői komponálásmódjában milyen nagy szerepet kapott a „fent” és a „lent”, az „alantasnak” (pl. gnóm előtt hajlongó festő) és a „fenségesnek” (géníu-szok magas posztamenseken) mint szimbolikus elemnek szó szerint ábrázolása. Az *Őnarckép rigóval* című képen is bizonyára jelentősége van annak, hogy a kép, melyet a madár szemlél, nem festőállványon,[27] falon vagy poszta-mensen helyezkedik el, hanem a földre támasztva áll. A „lent” ez esetben nem csupán valóságos, hanem szimboli-kus hely is, amelyet a lefelé lépő, „leereszkedő” lábak motívuma is hangsúlyoz.[28] Nem tudni, hogy az *Őnarckép rigóval* töredék-e, s mennyiben töredékes a lábak motí-vuma, azonban a „leereszkedés” érzékeltetéséhez önmagá-ban is elegendő, s mellkép és madár közös térbeliségét mintegy aláhúzza. Míg az *Allegorikus jelenet* című képen Csontváry büszkje megdicsőülten emelkedik az alantas dolg-ok, a mulandóság, a sötétség és életképtelenség szimbólu-mai fölé, az *Őnarckép rigóval* című képen önmagát, s egy-ben önmaga művészetét a természettel egy szinten, földkö-zeliségben ábrázolja. Ezt értelmezhetjük szerénységnek, „humilitas”-nak, valószínűbb azonban, hogy Csontváry művészetről vallott felfogása a kép voltaképpen tárgya.

Csontváry föld- és természetszeretetét kifejezhetné a kompozíción esetleg más állat szimbolikus alkalmazásával is.[29] Ülhetne a kép előtt egy kutya, mint a már említett Hogarth-őnarcképen, vagy sas is, melyet Csontváry miti-kus tartalmak hordozójaként emleget. A rigó ez esetben azonban olyan motívum, melynek értelmét nem Csontváry magán-mitológiájában, hanem a festészettel kapcsolatba hozható közhelyszérű vagy közismert toposzok, legendák között kell keresnünk.

Ernst Kris és Otto Kurz tartalmuk és mondandójuk szerint összefoglalták a legismertebb művész- és művészet-legendákat.[30] A művészetről szóló elbeszéléseket szim-bólumtartalmuk és tendenciájuk szerint csoportosították. A művészlegendák nemzedékről nemzedékre szállva és sa-játos művészet-mitológiát alkotva, találó formában jelenítik meg a művészek szociológiai helyzetét, törekvéseiket, heroizálásukat és a művészetről vallott felfogásukat. A mű-vészlegendák és művészetmitológiák körében tendenciájuk szerint elkülöníthetők azok a történetek, melyek voltakép-peni tárgya a művészet és valóság, a művészet és természet viszonya. A festmény vagy szobor valószerűsége, a termé-szettel vagy a kép modelljével való összecserélhetősége e legendák mondandója. Ismert például a Dürertől származó férfiportréval kapcsolatos jelenet, miszerint a modell ku-tyája a kép láttán ugrándozni kezdett, mivel azt hitte, a gazdája valóságosan is jelen van.[31] Az efféle családka sa-gepekről szóló elbeszélések közül a legismertebbeket Plinius örököltette ránk: a csödrőről, mely egy Apelles által festett kancára ugrott, azt hívén, hogy valóságos; a fürjeéről, me-lyek a Protogenes által festett nőstényfürjre szálltak és a madarokról, amelyek megnémultak a képre festett kigyó láttán.[32] A legtöbbször Zeuxis és Parrhasios festői vetél-kedését emlegetik, melynek során az előbbi olyan élethű szőlőfürtöket festett, hogy madarak szálltak rá és csipeget-ték, Parrhasios ellenben olyan élethű függönyt festett, hogy a kép magát Zeuxist is megtévesztette.[33] Az efféle legendák száma, melyek az ábrázolt és az ábrázolás össze-cserélhetőségét fejezik ki, szinte áttekinthetetlen. Kris és Kurz azt is hangsúlyozzák, hogy azok az elbeszélések, me-lyek centrumában a műalkotás megtévesztő ereje áll és amelyek a görög művészeletrajzok kezdeténél tűnnek fel





4. Lotz Károly: *A fantázia mint az emberi szellem működésének szülőanyja, kinek mécsesét egy géniusz meggyújtja, a lábánál fekvő alak az álom.* Freskó a Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházának mennyezetén, 1875

legelőbb, a művészt mitikus képességekkel megáldva, azaz az „életet megalkotni képesnek” ábrázolják.[34] Az állatokat is megtévesztő kép vagy ábrázolás azt jelenti, hogy *a lét és a látszat összecserélhető* (Verwechslung von Sein und Schein), s a művész megtévesztő ügyessége isteni képességeinek jele: annak, hogy a művész nem csupán ügyes kézműves, hanem isteni művész, „divine artista”.[35]

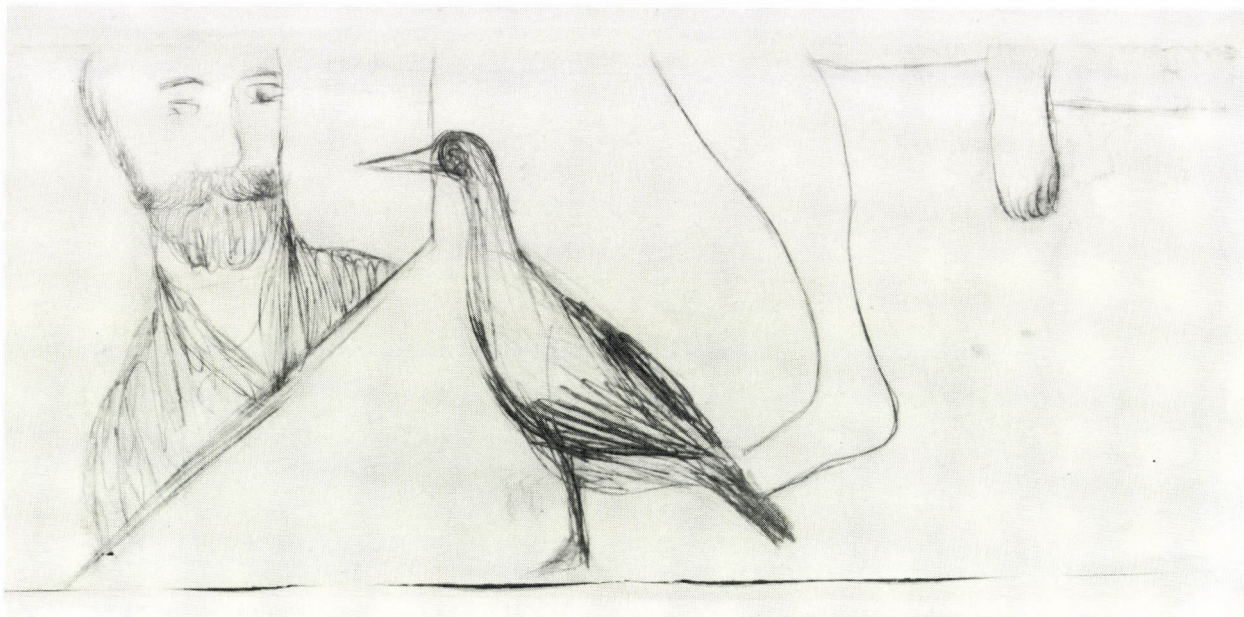
Cesare Ripa ikonológiájához 1758-ban Hertel adott ki metszeteket. Az illusztrációk között látható Zeuxis és Parrhasios csalóka képeinek jelenete, mintegy magyarázatul a *Művészet* allegorikus alakjához. A kép felirata:

„Kunst  
Zeuxis Vögel hat belogen  
Parrhas ihne selbst betrogen”[36]

A festett kép által megcsalt madarak (a legendaváltozatokban néha verebeknek, seregélyeknek vagy rigóknak tulajdonítva az esetet) vándormotívuma a 19. századi művészeti irodalomban és az akadémiai festészetben is feltűnik. Wilhelm von Kaulbach például a berlini Szépművészeti Múzeum lépcsőházának puttó-frizén ábrázolta a festett szőlőkkel becsapott madarak képét.[37] Apellesre vagy Zeuxisra utalni egy festővel kapcsolatban a reneszánsz művészetrajzok óta egyet jelentett isteni képességeinek dicséretével. Apellesként aposztrofálni egy festőt, egyike az irodalmi közhelyeknek.

A madarakat becsapó kép témája a 20. században nem gyakori, noha meglepő módon előfordul. Fényes Adolf felhasználta az ötletet, képének eredeti címe azonban ismeretlen; ma a *Festőművész álma* címen tartják nyilván.[38]





5. Csontváry Kosztka Tivadar: Önarckép rigóval, 1913. Pauszpapír, szénrajz, 400 × 920 mm. Pécs, Csontváry Múzeum, letét



6. Fényes Adolf: A festő álma, 1920 körül. Olajfestmény, 62 × 86 cm. Magántulajdon



Hegyes, dombos messzi táj előterében a fűben heverésző, álmódó festő fekszik. Mellette, a festőállványon — mint kép a képben — látható a táj kicsinyben, felismerjük rajta a távolabbi tájrészlet minden lényeges elemét. Az állványon hagyott képet madarak csoportja szemléli figyelmesen. Fekete és fehér golyák nyújtogatják nyakukat, a daru is megelégedetten merül el a szemlélődésben, az ágakon pedig körben kisebb madarak serege zsinatol a képnek örvendezve.

Fényes Adolf 1913-tól kezdve festette újabb stílusú képeit (mesekorszak), s egészen haláláig kitartott naiv, elbeszélő stílusa mellett.[39] A festményt megcsodáló madarak motívumát kétszer is megfestette, arról azonban ez idáig nincs adatunk, hogy e képeit kiállította volna. A „mesekorszak” témái között nagy számban találhatók bibliai jelenetek és romantikus tájképek, s néhány művészettel, művészeti élettel kapcsolatos képe is ismert: a Madonnát festő Szent Lukács, műemlékeket és kiállításokat ábrázoló képek, laikusok reneszánsz remekművek előtt stb.[40] E képek voltaképpen témája a művészet mint hagyomány.

Fényes Adolf és Csontváry ismerték egymást, mindketten a Japán kávéház látogatói voltak egy időben, s Fényes Adolf jelen volt Csontváry hagyatékának felfedezésekor.[41] Feltételezhető, hogy az *Őnarckép rigóval* című szénrajzot 1921-ben láthatta is, azonban semmi sem bizonyítja, hogy saját képének ötlete bizonyosan innen származott volna. A *Festőművész álma* című képét nem tekinthetjük másnak, mint a Zeuxis-téma parafrázisának, humoros életképnek, mely a művészet-mitológia egyik témáját képi ötletként alkalmazza. Szemben Csontváryval, aki a művészetmitológia motívumkincsét e mitológián belül élve használja fel, Fényes Adolf e toposzokat kívülről, ironikus módon, mintegy a tradícióra reflektálva, visszaemlékezve állítja elének. Csontváry vele ellentétben nem reflektív művész; az általa átélt művészet-mitoszban ezért a szavaknak szinte szuggesztív értékük, jelentőségük van. A művészet-mitológia verbális hagyományát épp oly komolyan vette, mint magát a képkalkulációt. Mondhatjuk: religiosus módon gondolkodott és alkotott.[42]

Csontváry *Őnarckép rigóval* című műve bizarr „hommage”. „Homage”, amelyben önmaga valóságteremtő művészi erejét szimbolizálja.

A Zeuxis festette szőlőfürtök helyett önmagát, majd személyiségét tükröző művészetét állítja itt szembe az Isten által teremtetett valósággal, a madárral, s az — szemben a korcsosult emberekkel, kortársaival — ráismer a kép valóságosságára.

Csontváry írásainak számos passzusa foglalkozik a művészet és valóság viszonyával, a valóság elsőbbségével, a művészet céljával a valóság megteremtését állítva. A valóság és szépség az ő szótárában egybeesik, egymást helyettesítheti. Így ír pl. a *Tekintélyről* szóló művében: „Maradandó alkotást csak az igazságból meríthetünk, az igazságot csak az Istentől nyerhetjük. Akinek megadatott a képesség az alkotásra, annak megadatott a képesség a hallhatatlanságra. A képesség nemcsak embereknek nyilvánul meg, hanem az állatoknál, a madaraknál, a rovaroknál is érvényesül. . . Az ember is, az állat is saját »fajtatulajdonságának« megfelelően közreműködik a világ teremtésében, kiteljesítésében” — folytatja Csontváry. „A nagy műnek megszámlálhatatlan útja van, egy nagy szellem szülte szunnyadó állapotban, utána mosollyal ébredt, látva a sok szépet álmában, amit valóra váltania kellett. A mű mostani alakjában hasonló egy nagyarányú tájképhez, amelyen a mester sokáig elmélyedhetett, a mű eredeti arányait fokozatosan fejlesztette ki, épp úgy, mint egy nagyarányú plein air festményt, amelynek nincsenek előtanulmányai, hanem csak a kezdetnek van folytatása, mely a mű nagy zsenialitásban domborodik ki.”[43]

A Csontváry-szövegekből előtűnő, néha nehézkesen kifejtett, anakronisztikus és ezért zavarosnak ítélt teóriák nem felelnek meg a hazai művészettörténet-írás többnyire haladás-mitoszokkal átitatott elvárásainak. A késői periódusban készült *Őnarckép rigóval* és az *Allegorikus jelenet* azonban nem zavaros elmélésről, látomásosságról,[44] hanem inkább következetesen spekulatív, teoretikus szándékokról árulkodik. E rajzok, akárcsak Csontváry néhány korai, Raffaello-mitoszokkal kapcsolatos képe a művészet-mitológiákból, a művészetről szóló verbális hagyományból születtek. Mindkét kép ezen túlmenően arról tanúskodik, hogy Csontváry az „homage-t”, akárcsak a festészet más témáit, élete végéig nagy tudatossággal alkalmazta.

Sinkó Katalin

## IRODALOM

- Csontváry 1913 *Csontváry Kosztká Tivadar: A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni?* Budapest 1913. Újraközzölve: Csontváry-emlékkönyv 1976, 68–73.
- Csontváry-emlékkönyv 1976 *Csontváry-emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásából és a Csontváry irodalomból.* Válogatta Gerlőczy Gedeon. Bevezette és szerkesztette Németh Lajos. Budapest 1976
- Gohr 1975 *Gohr, Siegfried: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert.* Dissertation zur Kunstgeschichte 1. Köln—Wien 1975
- Goldscheider 1936 *Goldscheider, Ludwig: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart.* Wien 1936
- Hertel/Ripa 1758 *Cesare Ripa's Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's „Iconologia”.* Introduction by Edward A. Maser New York 1971
- Jászai 1965 *Jászai Géza: Csontváry kritikai jegyzetek.* München 1965
- Karátson 1989 *Karátson Gábor: Peniél — egy szimbolikus élet értelmezésének kísérlete.* (Csontváry Kosztká Tivadar) In: 2000 I. 1989 október, 49–63.

- Király 1987 *Király Erzsébet: Fényes Adolf emlékkiállítás.* Katalógus előszó. Kecskeméti Galéria, 1987. március
- Kris/Kurz 1934 *Kris, Ernst und Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler.* Wien 1934
- Lükő 1984 *Lükő Gábor: Csontváry zárandokútja. Jelenkor* 27. 1984:6, 551–555.
- Marosi 1976 *Marosi Ernő: Emlék márványból vagy homokkőből. Őt évszázad írásai a művészettörténet köréből.* Budapest 1976
- Mezei 1986 *Mezei Ottó: Csontváry „A panaszfal Jeruzsálemben” című festményének esztétörténeti háttéré és a belső kép problémája.* Ars Hungarica XIV. 1986, 183–196.
- Mezei 1991 *Mezei Ottó: Csontváry kozmoszmodellje. Kortárs* 35. 1991:7, 76–86.
- Németh 1964 *Németh Lajos: Csontváry Kosztká Tivadar.* Budapest 1964
- Németh 1976 *Németh Lajos: Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához.* Ars Hungarica IV. 1976, 73–88.
- Pap 1992 *Pap Gábor: A napút festője Csontváry Kosztká Tivadar.* Debrecen 1992



- Perneczky 1993 *Perneczky Géza: A rejtőzködő Csontváry*. Holmi V. 1993. március, 332–352.
- Pertorini 1966 *Pertorini Rezső: Csontváry patográfiája*. Budapest 1966
- Prokop 1985 *Prokop Péter: Zarándoklás a cédrusfához* In: A teremtő dicsérete. Istenkeresés a modern művészetben. Szerkesztette *Kardos Klára*. Wien 1985 85–88.
- Romváry 1977 *Romváry Ferenc: Csontváry szénrajzai*. Adalék Csontváry grafikai munkásságához. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 20–21. 1975–76, 281–297.
- Romváry 1978 *Romváry Ferenc: Csontváry grafikái*. Jelenkor 21. 1978:7–8, 693–698.
- Romváry 1989 *Romváry Ferenc: A Csontváry-krónika korai fogalmazványa II*. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 34. 1989, 295–303.
- Sinkó 1986 *Sinkó Katalin: A profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán 1830–1870 között*. Művészettörténeti Értesítő XXXV. 1986, 95–132.
- Sinkó 1991 *Sinkó Katalin: A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein*. Művészettörténeti Értesítő XL. 1991, 155–174.
- Szilágyi 1962 *Szilágyi János György: A görög művészet világa I–II*. Budapest 1962.
- Than/Lotz 1868. Azon vázlatok magyarázata, melyeket *Than Mór és Lotz Károly* festészek állami megbízás folytán a Museum lépcsőházában készítenő fal-festményekhez terveztek. Pest 1868
- Wirth 1958 *Wirth, Karl-Heinz: Ersatzbild*. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 4. Stuttgart 1958, 1006–1020.
- Zilsel 1918 *Zilsel, Edgar: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeits-ideal*. Wien 1918
- Zilsel 1926 *Zilsel, Edgar: Die Entstehung des Geniebegriffes*. Tübingen 1926
- Zombori 1981 *Zombori Lajos: Csontváry állatábrázolásai*. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 26. 1981, 205–216.

## JEGYZETEK

- Németh 1964, 143–145.
- A szénrajzok történetének leírását és adatait lásd: *Romváry 1977*, V. tábla; *Romváry 1978*, 693–698.
- Pertorini 1966*, 99.
- Németh Lajos szerint a kép tulajdonképpen a *Kultürember tévedése* című Csontváry-pamflet mondandójának allegóriája: „a monomániává súlyosbodó eszmevilág kerítette hatalmába az intellektust, s titokzatos jeleit, illusztratív szimbólumait nyersen, esztétikai átalakítás nélkül vetíti ki a megbetegedett lélek.” *Németh 1964*, 143–144; A monográfus az eszmei mondandók illusztratív megjelenítését a képeken csupán a késői korszak, a szénrajzok jellemzőjének tartja; a magam kutatásai alapján az efféle kapcsolódást a szövegek és képek között korábbi műveken is fellelhetőnek találom. *Sinkó 1991*; *Pertorini* elemzését ld. i. m. 149–150.
- Pertorini 1966*, 149–151.
- A Csontváry-szövegekből ez idáig *Pertorini 1966*, 145. közli a legerjedelmesebb válogatást. Az említett motívumok közül néhány Csontváry szóhasználatát és gondolatfűzését szerint: „Pest utcáin látok lecsiszolt, filigrán gyerekeket, ezek nem kellene a természetnek — és ha termelnél üvegházban növényeket, ezektől magot ne keressetek. . .” — „A bagoly s az apró csillag a napot utálja. . .”
- „A világteremtő kioktatásával engem kötelezett a sors a nap-út festészetre, világtörténelmi jelentőséggel.” Csontváry feljegyzéseiből. *Pertorini 1966*, 148.
- Az írások alapján Németh Lajos a figurában a Csontváry által a modern világ megmontójának tartott szatírt látja: *Németh 1964*, 143. és 216. jegyzet.
- A polcon lévő figurák jelentését véleményem szerint ezidáig félreértették. *Németh* szeretkezést ábrázoló szobrot, *Pertorini* sárkányalakot lát bennük. Ez utóbbi értelmezést veszi át *Romváry* is. *Pertorini* a festő büszktje előtt lévő ovális formát véli tükörnek, melyet én napként interpretálok.
- Képét lásd: Lotz Károly meghalt 1904. okt. 13-án. Emlékbeszédet Lotz Károly ravatalánál. Budapest 1905. Székely Bertalan beszédének illusztrációja a mestertől.
- Pertorini 1966*, 120. Idézet Csontváry írástörredjeiből.
- Csontváry zsenikultuszáról saját röpiratán kívül (*Csontváry 1913*) majd minden szerző megemlíkezik, különösen *Németh 1964*; *Jászai 1965*; *Pertorini 1966*, 10. Ez utóbbi szerző Csontváry művészetfelfogásának alapját épp zsenikultuszában ragadta meg. Nagyobb nyomattal tér ki erre Németh Lajos a Csontváry-émlékkönyvben írt tanulmányában: *Csontváry-émlékkönyv*, 1976, 24–26. Az utóbbi időben Csontváry zsenifelfogásához egészen eltérő irányultsággal közelítettek külföldi művészeti írók. A megjelent írások egy csoportja Csontváry állítólagos misztikus képességeit hangsúlyozza: *Prokop 1985*, 85–88; *Mezei 1986*, 185–189; *Mezei 1991*, 76; *Pap 1992*, 41–43, 51–56. Mások, mint maga
- a szerző is, a romantikus zseni-religióval és a profétizmus kultúr-történelmi jelenségeivel hozzák kapcsolatba Csontváry zsenitanát: *Jászai 1965*; *Karátson 1991*, 168; *Sinkó 1991*, 168; *Perneczky 1993*, 342–344. A zsenikultuszról vagy zsenireligióról alapvetők Zilsel művei: *Zilsel 1918* és uő. 1926. A kérdés 19. századi jelenségeit tárgyalja *Gohr 1975*.
- A szerelmespár találkozása (Ámor, Randevű)* című képpel kapcsolatban *Pertorini* deformált angyalról beszél. Képét közli *Németh 1964*, 66, 43. kép. A mű lappang.
- Pertorini 1966*, 105.
- Than/Lotz 1868*, 2; *Sinkó 1986*, 122–123.
- Pertorini 1976*, 125.
- Pertorini 1966*, 124.
- Gohr 1975*, 48–51.
- A büszt szoborforma (melynek a festményeken a mellképi kivágat felel meg) megőrizte az ókori „imago clipeata” műfaj sajátosságait, s annak használatát a triumfális vagy memorialis jeleneteken: *Gohr 1975*, 56. A kép a képben-motívumok közül a 18–19. században különösen az „amititia”-képek (barátság-képek) műfajában volt gyakori a büsztnek, mint a személy „in effigie” jelenlétének ábrázolása. A kép a képben-motívumhoz lásd még *Wirth 1958*, 1017–1018.
- Gohr 1975*, 50–51.
- National Gallery, London. „Memorialis” jellegű Bartolomé Esteban Muriollo önarcképe is: mellkép, önmaga elé tartott ovális képkerettel, felirattal. Lásd: *Goldscheider 1936*, 233. kép.
- A Raffaello-mitosszal kapcsolatba hozható képekre utalok, lásd *Sinkó 1991*.
- A szimbolizáció tipológiáját Németh Lajos alapján tárgyalom: *Németh 1976*, 76–77.
- Ez a rajz, akárcsak az *Allegorikus jelenet*, kétoldalas, azaz a pauszpapír mindkét oldalára egyformán átrajzolva a festő, kis eltérésekkel. Zsilli Zoltán szíves megfigyelése és közlése. *Romváry 1977*, 294.
- Önéletírás. In: *Csontváry-émlékkönyv 1976*, 68.
- Csontváry-émlékkönyv 1976, 85.
- A festőkről szóló „hommage”-ok leggyakoribb toposza, hogy a festő képe festőállványon, festőszerszámok kíséretében jelenik meg.
- Felmerülhet, hogy a kép ezen eleme nem tartozik a kompozícióhoz, azonban, akárcsak az *Allegorikus jelenet* esetében, nem csupán skiccről, képelemek és ötletek kipróbálásáról van szó, hanem összetartozó kompozicionális elemekről, hiszen a rajz kétoldalas, s az előoldali és hátoldali kép között a különbség csupán a madár állás módjának eltéréseben van: egyik oldalon két lábon, másik oldalon fél lábon áll a rigó.
- A festészet-allegóriákon, illetve azok 19. századi parafrázisain feltűnik a majom is, amely az *imitatio*, a természetutánzás



szimbolikus alakja, a realizmus értelmezésének általában negatív értelmi kifejezője. *Hertel/Ripa* 1758: Imitatio. CXC. tábla; Csontváry állatábrázolásait veszi számba: *Zombori* 1981.

30 *Kris/Kurz* 1934.

31 A művész mint mágus: *Kris/Kurz* 1934, 69–87; A történet lényege, hogy Dürer a nagy ókori festőkhöz, Zeuxishoz és Apelleshez hasonlítható. Lásd erről: *Marosi* 1976, 28.

32 Az efféle vándortörténetek száma szinte áttekinthetetlen. Szilágyi János György forrásválogatásában is szerepel néhány ilyen: *Szilágyi* 1962, II. 135, 176, 177, 178.

33 *Szilágyi* 1962, II. 125, 169.

34 *Kris/Kurz* 1934, 75.

35 *Kris/Kurz* 1934, 71–76.

36 Az 1758 és 1760 között megjelentetett kétszáz metszetet facsimile kiadásban, magyarázatokkal kiadta *Edward A. Maser*. Az eredeti mű kétnyelvű (latin és német) szövege egymásnak nem fordításai. *Hertel/Ripa* 1758, 154. kép.

37 *Fritz von Ostini*: Wilhelm von Kaulbach. Bielefeld u. Leipzig 1906, 126–127.

38 A kép két variánsa is ismert, mindkettő magántulajdonban. Az egyik 62 × 86 cm, 1989-ben került fel a BÁV aukcióján, reprodukálva a katalógusban. A másik példány 32 × 44 cm.

39 Fényes ú. mesekorszakát mind a festő életében, mind utókorában többnyire értetlenség kísérte, noha az általa követett módszer, a festéztörténet toposzainak és közhelyeinek ironikus-rezignált feldolgozása több figyelmet érdemelt volna. Újszerű interpretációját lásd: *Király* 1987, 3–9.

40 Képtár-belsőket, kastély-intérieuröket már 1912-ben festett. Az 1918-ban rendezett Ernst Múzeum-beli kiállításán számos, a művészettörténet hagyományos témáját feldolgozó képet mutatott be (Madonnát festő Szent Lukács, 1915; Szent Ferenc prédikál a madaraknak, 1917) és bibliai képek egész sora került a közönség elé.

41 Gerlóczy Gedeon leírása szerint a Weinwurm cég fotózta le először a Csontváry műterméből kikerülő vásznakát és képeket, s Lehel Ferenc meghívására a fotózásnál jelen voltak Gerlóczy és Lehel Ferencen kívül Fényes Adolf, Vaszary János és Lyka Károly. *Romváry* 1989, 296.

42 E problémát fejtegeti *Karátson* 1989 és *Perneczky* 1993 is.

43 *Csontváry-émlékkönyv* 1976, 86.

44 Az Önarckép rigóval c. képről pl. monográfiája is úgy véli, hogy az „a tudatalatti szférájából feltörő vízió”. Csontváry írásainak és eszméinek anakronizmusa bizonyára hozzájárult zavarodott elméjűségének híréhez is.

## „HOMMAGE“ ALS SELBSTBILDNIS IM SPÄTWERK VON CSONTVÁRY

Zwei Kohlenzeichnungen aus dem Spätwerk von Tivadar Csontváry, die *Allegorische Szene* und das *Selbstbildnis mit Amsel*, galten als pathologische Werke des Meisters, die Forschung schenkte ihrem symbolischen Inhalt bislang wenig Aufmerksamkeit.

Die Verfasserin deutet beide Zeichnungen aus der Tradition der Gattung der „Hommage“. Im Mittelpunkt eines Hommage-Bildes steht im allgemeinen ein Brustbild oder eine Büste, die symbolisch auf die Anwesenheit einer Person *in effigie* verweist. In der *Allegorischen Szene* erscheint die Büste Csontvárys auf einer Säule, auf dem Bild mit der Amsel sein Brustbild.

In der *Allegorischen Szene* stellt der Maler die Symbole des „Negativen“, wie er sie in seinen Schriften und Theorien ausführlich darlegt (Tod, Unsitte, Schaffensunfähigkeit, Lichtlosigkeit, Verkümmern), denen des „Positiven“ gegenüber, die alle auf die Kunst hinweisen: seine eigene Büste, die Sonne als geschliffe-

ne Scheibe und die Genien der Kunst auf einem hohen Piedestal. Rechts oben im Bild erkennt man einen kleinen, schlafenden, geflügelten Genius mit angewinkelten Beinen, die Verkörperung der künstlerischen Intuition, der bereits in einem Frühwerk in Erscheinung getreten war (*Rendez-vous*).

Das *Selbstbildnis mit Amsel* bringt entsprechend dem naiven Verismus von Csontváry die enge Verbundenheit des Künstlers mit der Erde und der Natur zum Ausdruck. Das auf der Erde aufgestellte Selbstbildnis, betrachtet von der Amsel, ist eine Paraphrase des Zeuxis-Mythos. Die Legende vom Bild, dessen Naturtreue selbst die Vögel zu täuschen vermochte, ist in der Zeichnung von Csontváry zugleich ein Geständnis von der Einheit, sogar der Identität von Kunst und Natur.

Gattungsmäßig sind beide Werke Selbstbildnisse, bei denen der Künstler Kompositions- und Ausdrucksmittel der „Hommage-Bilder“ einsetzte.







## A SZELÍD „FAUVE”

### RIPPL-RÓNAI JÓZSEF PÖTTYÖS KÉPEINEK STÍLUSÁRÓL

„Megvallom, a legbensőbb indítók-  
kokkal nem vagyok egészen tisztában,  
nem is kutatom azokat. Lehet, hogy csak  
túlrafináltságból ered ez.”

*Rippl-Rónai[1]*

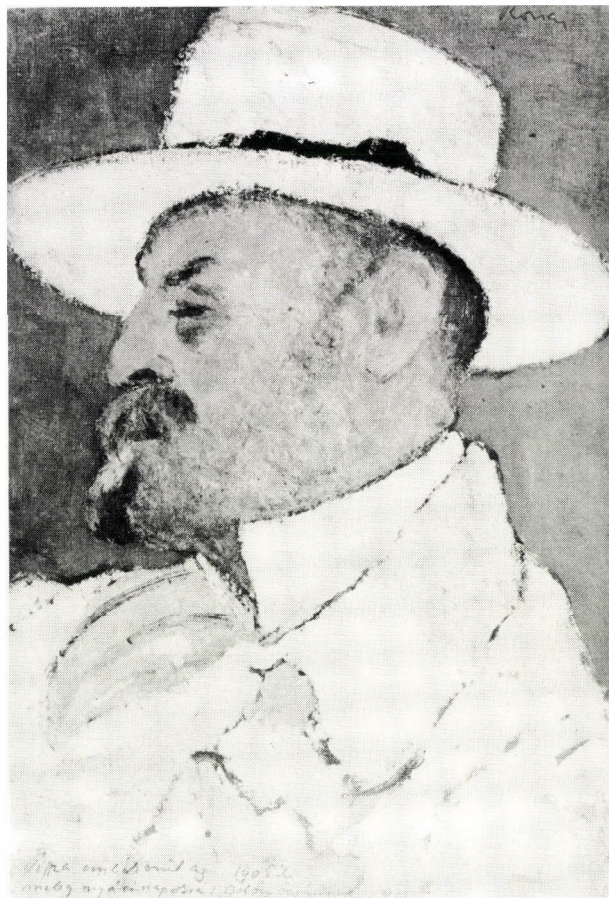
Kár volna szót vesztegetni arra a nyilvánvaló tényre, hogy a francia stílusimport milyen egzisztenciálisan kötődik Rippl-Rónai nevéhez. A franciás stílus magyar honosítása olyan bravúrja volt korábbi két korszaka, a „fekete”- és az intérieur-periódus képeinek, hogy ezt a fajta homogenizációs képességet a Rippl-Rónai-oeuvre egyik legfőbb érdemének gondolom. Ez alkalommal azt szeretném vizsgálat tárgyává tenni, hogy vajon harmadik markáns periódusa, a „kukoricás képek” is megvalósítják-e ezt az eddig mindig megnyilvánuló stílusakaratot, illetve, hogy a magyar művészet éppen igényli-e azt a formainjectiót, amelyet az új stílusperiódus művei közvetítenek.[2]

Noha erősen színezi az összképet, a Rippl-Rónaival történt külső eseményekre itt csak utalhatunk. A Könyves Kálmán Szalonban rendezett 1906-os — immár a negyedik budapesti — kiállításakor került a magyar közönség először szinkronba eddigi tevékenységével. Egyszerre válik híres és gazdag emberré. Rendezi magánéletét: megnősül, műtermet bérel a Kelenhegyi úti műteremházban, rövidesen házat vesz a kaposvári Róma-dombon, — körülnéz és felveszi a modern művész pózát. Tökéletesen világos előtte, hogy a jövőben ő már bármit csinálhat: a hosszú félreismertség miatti rossz lelkiismeret kinyitja előtte a jövőbeni hitelesség kapuit. De negyvenöt éves, a művészek ilyen korukra általában már létrehozták oeuvre-jük fő műveit, és túl vannak a kísérletezgetés periódusain is. Rippl-Rónain viszont — szörnyű egzisztenciális szorongatottságtól szabadulva, mintegy megittasultan — most erőt vesz az újítási kényszer.[3] „A periodikusan megrendezett nyilvános kiállítások, a publicisztikai vitákkal és szalonkritikákkal együtt, csaknem a sporthoz hasonló versenyszempontokat teremtetek és programszerű újítótevékenységhez vezettek. A művészetet csaknem azonosították az újdonsággal, amikor az újdonságot a kifejezőeszközök terén, a sajátos, eredeti stilisztikai megoldás kialakításának terén újítási kényszerként fogták fel.”[4] A Jan Białostocki által felvázolt kép nagyszerűen alkalmazható, ha Rippl-Rónai „pöttyös” korszaka motivációjának gyökereit vizsgáljuk.

Meg kell állapítani, hogy a „fekete”- és az intérieur-korszak után e harmadik, előzményeitől markánsan különböző periódusában működik benne a legkevésbé az asszimilációs akarat, ami mindkét előző korszakára — valószínűleg tudatos intencióitól függetlenül — rányomta bélyegét. Ennek bizonyítására mindenekelőtt meg kell vizsgálni „pöttyös” képeinek anatómiáját, majd fel kell idézni azokat a hatásokat, amelyek festői eszközeinek kialakításakor megérintették.

Rippl-Rónai „pöttyös” korszaka fokozatos kialakulása, a gondolat képi megfogalmazása, tehát lényegileg az új stílus születése egy 1906-os és egy 1907-es képén szemlél-tethető. Az *Ödön öcsém* című 1906-os képét,[5] amely mindaddig megítélésem szerint nem kapott elég figyelmet, kulcsfontosságúnak tartom. Feltűnő, hogy a művész meny-

nyire közel hozza az ábrázoltat, a mellkép szinte kitölti az egész képteret. A profilba fordult figura kalapja három oldalon érintkezik a kép szélével, olyan érzésünk van, mint-ha a szakállas, fehér ruhás férfi nem férne bele a számára kijelölt térbe, feszegeti azt. Feltűnő tehát a kompozíció szinte kényelmetlen feszsége. Ez az egyik olyan tartománya a stíluseszközöknek, melyet számon fogunk kérni későbbi, immár kiérlelt pöttyös képein. Ahogy kifejlődik új stílusarculata, egyre jellemzőbbé válik majd kompozícióinak zsúfoltsága, különösen, ha figurális képet fest, az ábrázolt alak nagy felületeket betöltve mintegy szemünk elé nyomakszik, elfedve, vagy legalábbis ellényegtelenítve az inkább csak jelzésszerű környezetet. A ruha megfestésében újdonságra figyelhetünk fel: mintha kontúrozni akarna, de ecsetje meg-megbicsaklik, mintha félne, hogy az erőteljes csíkok a vigyázott képi egység rovására mennének. Így a



1. Rippl-Rónai József: *Ödön öcsém*, 1906. Olaj, karton,  
55,5 × 38 cm. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum





2. Rippl-Rónai József: *Lazarine és Anella*, 1910. Olaj, karton, 70 × 100 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



3. Rippl-Rónai József: *Park aktokkal*, 1910. Olaj, karton, 70 × 100 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria





4. André Derain: Henri Matisse arcképe, 1905. Olaj, vászon, 45 × 34 cm. London, Tate Gallery



5. Maurice Vlaminck: Kalapos nő, 1906. Olaj, vászon. Magántulajdon

kontúrok lendületét megtörve tapogatózik tovább ecsetjével és e tapogatózó enyhe bizonytalankodás jellemző a ruha és a kalap festői szövetének megfogalmazására is. Nem pöttyök még ezek, még vigyáz arra, hogy az egyes ecsetvonásai a másikba folyanak, ezáltal szervesen lüktető felületté válik úgyszólván az egész kép. Talán úgy lehetne ezt megfogalmazni, hogy itt még nem pöttyöz, hanem egymással intenzitásban konkuráló fehér és kék színű foltokat alkalmaz. A ruha megfestése lényegében impresszionisztikussá válik és ez a festői megoldás elég ritka Rippl oeuvrejében.

Nézzük meg most Rippl-Rónai újabb lépését immár egy évvel későbbi időből, 1907-ből. A jól ismert *Apám és Piá-csek bácsi vörösbőr mellett* című képén a legérdekesebb az a látható kísérlete, hogy megpróbál elszakadni az interieur-korszak harmonikus, konvencionális kompozíciós sémájától. Mert hisz itt is interieurról van szó, még itt is érzékelhető valamennyire a két figura spirituális összetartozása, de egyértelműen leolvasható a képről, hogy valami módon éppen e kvalitások ellen próbál meg küzdeni. A néhány évvel korábbi, jól ismert interieur-képeinél annyira megszokott termélység megszűnik, a kép úgyszólván teljesen kétdimenziós: figuráit, a megjelenített tárgyakat itt egyre brutálisabb, abrondcszerű kontúrokkal szakítja ki környezetükből. Képei 1910-re majd már teljesen sikeresűek lesznek (*Lazarine és Anella*). A zárt kontúrok 1907-ben még viszonylag homogén felületeket ölelnek körül, de ez a festői szövet egyre lazul: egy évvel később már vastag ecsetvonásokkal, durva, egymással kontaktusba nem kerülő pöttyökkel tölti ki az abrondcsba zárt felületeket. Mint a kompozíciós kérdések mellett e korszakában a legfontosabb festői eszközre, a pöttyök stílushordozó szerepére a későbbiekben

még ki kell térnem. Mondanom sem kell, és több szót ez nem is érdemel, hogy ennek az eljárásnak a divizionizmus-hoz nincs köze. Vonalkái, súlyos, nagyfelületű pöttyei önmagukban megálló festői elemek.

Ebben az 1906–07-ben induló periódusában Rippl-Rónai olajképeinek[6] színei tűzessé válnak. Íme, az eljárás receptje: „Abból áll ez, hogy színeket egymásra semmi körülmények közt nem rakunk. Minden szín megvan a tubusban, csak ki kell venni belőle, úgy, ahogy van.”[7] Visszaidéződnek itt a húsz évvel korábbi gauguini színel-kalmazási recept korszakalkotó szavai. „Milyenek látja ön ezt a fát? — Sárgának. — Jó, vegyen sárgát; az árnyék inkább kék, fesse tiszta ultramarinnal; a levelek pirosak, használjon cinóbert.”[8] Erre az összecsengésre még visz-szatérek.

Milyen stílárius hatások érthették Rippl-Rónait, amikor lelkieken már felkészült a minden áron való újításra? Az impulzus számára mindig Párizsból jött, most azonban már csak Magyarországról figyelni és érzékeli a kinti változásokat. Megváltozott helyzete ugyanakkor arra ösztönözte, hogy vállalnia kell a minden áron való megújulást. A modern művészek itthoni vezető egyénisége akart maradni,[9] nem a századeleji festészet nagy öregje.

A legkézenfekvőbb irányba lépett tovább. A számvetés előtt még fel kell villantanunk emlékeztünkben néhány jól ismert tényt is, nevezetesen, hogy eltökéltsége időben összeesett azzal, hogy Czóbel Béla, aki 1905-ben a Fauve-okkal állít ki a párizsi Salon d'Automne-on, 1906 nyarán készen importálja Nagybányára a „Vadak” stílárius eredményeit: megbontva az ottani állóvizet, útjára indította a magyar neós mozgalmat.[10] Réti István így írja le Czóbel Párizsból hozott képeit: „plakátszerű festmények, vastag,





6. Rippl-Rónai József: Rózsát tartó nő, 1898. Hímzett faliszőnyeg, 230 × 125 cm. Budapest, Iparművészeti Múzeum

színes körvonalak közé határolt élénk, pointillizált színfoltokkal.”[11] A képlet látszólag azonos. Rippl-Rónai, testvéréhez írt egyik levelében a „Salon d’ Automne plánumjáról” beszél[12] és Czóbelt dicséri, ő, aki pedig pályatársai iránt ritkán kegyes. Czóbelen kívül 1907-ben Márflyval is barátságba kerül,[13] aki egy évvel korábban ugyancsak a párizsi Őszi Szalon kiállítója volt.

Rippl-Rónai más csatornákon keresztül is felfigyelhetett arra, hogy furcsa szövevényeként az impresszionista reflex-lenyomatoknak, a Van Gogh-i vonalkázó ecsetkezelésnek és a seurat-i színfelbontásnak, már a század első éveitől mind több festő képén jelenik meg a „pöttyözés”. Kandinszkijtől Javlenszkijig, Gerstlőtől Munch-ig, vagy Procházkaig — hogy most a Fauve-okat ne említsem — mind több művész alkalmazza a festői szövet fellazításának ezt a sajátos módját.

Közvetítőkön keresztül és anélkül, hogy Rippl-Rónai most benne élne a közegben, ez a tág értelemben vett „fauves-stílus” megérkezik tehát Magyarországra és sze-

mély szerint hozzá. A bökkenő jelen esetben csak az, hogy a Fauve-ok ugyanezekkel a festői eszközökkel expresszívek lesznek, érzelmi hevületük, feltöltődöttségük szimbolikus gesztussá válik. Nem a motívumot — amitől ő soha nem tudott, de nem is akart elszakadni — festik, hanem az azáltal kiváltott indulatot szuggerálják változatos, nem egyszer brutalizált festői eszközeikkel.

Ha egymás mellé tesszük Rippl-Rónai bármelyik ez időben festett portréját és pl. Derainnek a Tate Galleryben lévő *Matisse arcképét*, egyértelművé válik, hogy Rippl-ből hiányzik az expresszív megjelenést életre hívó valódi indulat, a közlés-kényszernek való kiszolgáltatottság, a disszonanciára való ráhangolódás. Az az életérzés, amit pl. Munch[14] ír rá a *Sikoly* című litográfiájára, hogy még félreérthetlenebbé tegye az alkotást ösztönző lelkiállapotát: „A természetet át egy nagy kiáltást érzek.”[15] Vagy az a képet birtokba vevő *a priori* kifejezési kényszer, amelyről Matisse vall: „Amit mindennek felett hajszolok, az a kifejezés. A kifejezés számomra nem egy arcon felvillanó szenvedélyben rejlik, de nem is egy indulatos mozdulatban nyilvánkozik meg, hanem magában a képemben.”[16]

Rippl-Rónai ura tárgyának, felügyeli érzelmeit, a *stílus* visszahull önmagába. Igazából csak a dekorativitás artisztikumára figyel és bár határterületen mozog, szecesszióssá sem válik igazán: ziláltabb, vaskosabb és főleg nem annyira elegáns. Egyes képein (pl. *Park aktokkal*, 1910) visel csak szecessziós jegyeket, legalábbis kontúrjainak hajlékonysága. Lényegében a látványból kihámozható értékek szintjén marad. És még egy érdekes analógia mindennek megerősítésére: ezúttal egy saját, 1898-as munkáját hívjuk tanúként. A jól ismert himzés, a *Nő rózsával*, bátran állítható párhuzamba a nabi Bonnard, Ranson, vagy Lacombe egy-egy



7. Edouard Vuillard: Varró nő, 1891. Olaj, karton, 27 × 21 cm. Párizs, Musée National d'Art Moderne



meghatározott munkájával.[17] A gauguini szintetizmus elvei, a cloisonnizmus szisztémája az akkor a Nabikhoz kötődő Ripplnek e munkáján tetelesen felfedezhető. És ha most e dekoratív hímzést a „pöttyös” képek mellé állítjuk, kiderül, mennyivel nagyobb a rokonság, főleg mennyivel esszenciálisabb, mintha a Fauves szolgáltatta példákat figyeljük. Több Nabi-művész képén felfedezhető a pöttyözés, már az 1890-es évek elején — gondoljunk csak Denisre és Vuillard-ra. Úgy tűnik, Rippl-Rónai most, 1906–07-ben valamit félreértett: őt a Fauve-ok stílusa visszakapcsolta ahhoz a nagy szellemi kalandhoz, amit ő a Nabik társaságában az 1890-es években már átélt. Úgy vélem, „pöttyös” képeinek külszínéről bármennyire Fauves-stíluseszközöket olvashatunk is le, alig történik bennük más, mint a még az 1890-es évek közepén és még a helyszínen, Párizsban tanult gauguini elveknek dinamikusabb, és erősen a dekorativitás irányába tolt újrafogalmazása. Hiába pöttyöz, e korszakában is több köze maradt (Nabis áttétellel) Gauguinhez, mint — ha már a gyökereket keressük — Van Goghhoz. Matisse „érzelmi intenzitásról”[18] beszél saját fauveos képeivel kapcsolatban, Braque „fizikai festészetről”. [19] Rippl-Rónainál a pöttyök, a vonalak a faktura díszítőmotívumaiként működnek, sem szimbolikus, sem expresszív, kizárólag dekoratív értékeket hordoznak. *A képek kukoricásak* — mondta a művész.[20]

Pöttyös képeinek kontúrjai inkább a gauguini „cloisonné” értelmében színelületeket izolálnak,[21] hangsúlyuk formát, nem indulatot jelez. Rippl egyáltalán nem kívánja használni a kontúr metakommunikatív lehetőségeit.

Pöttyös képein a tér egyre inkább elveszti mélységét, az ábrázolás közel síkszerű, kétdimenziós. De szóbanforgó műveit nézve meggyőződésünkkel válik, hogy a tér nem a matisse-i „espace spirituel”[22] szellemében vált kétdimenzióssá. Ripplnek meg sem fordult a fejében ekkor, hogy többet, helyesebben mást próbáljon kifejezni, mint amit konkrétan láttatni képes. Az ábrázolás nem bír azzal a szuggesztivitással, amely a befogadó számára ezt a nem létező, mégis spirituálisan jelenlévő teret felajánlaná.

A fauve-képeken megszokott intenzív színekkel is hasonló a helyzet.[23] Rippl-Rónai képei árulkodnak arról, tudta, hogy a Fauve-ok a kényelmetlen, egymásnak feszülő piros-sárga színt favorizálták. Stílusrepertoárjában megjelenik ez az újszerű, feltüzesített, immár nem a komplementer színek egyértelműségét kihasználó színpárosítás, amely azonban nála kizárólag színdinamikai információt hordoz. Indulatot, szenvedélyt nem közvetít, hanem, motivációját ő maga így fogalmazza meg: „A színharsogást nyilván mai kedélyhangulatom követeli tőlem.”[24]

Végezetül megállapíthatjuk tehát, hogy Rippl-Rónai és a Fauve-ok stíluseszközei között rokonság volt, a „Vadak” hatottak rá. Kezében vannak az eszközök, képei mégis statikusak, aminek valószínűleg alkati okai is vannak és emellett az a nyilvánvaló hátrány, hogy a „fauve-stílust” másodkézből, neo-közvetítéssel kapta. Benyomásom szerint észrevehető, hogy az expresszivitás irányába lendül ki az 1910-es — drezdai, berlini, müncheni és párizsi — útja után, amikor végre szemtől szembe találkozott a Die Brücke és a Fauves művészeinek képeivel.[25]

Amiben Rippl a korabeli, tágan értelmezett expresszionista tendenciákkal szinkronban volt, az csupán a posztimpresszionista művészi attitűd. Az impresszionizmus meghaladásához azonban az 1907–10-es években már Magyarországon is igen sok út vezetett és — kétségtelen, hogy kevésbé artistikusan — markánsabb *eszméi* tartalmak kifejeződése próbálta megtalálni az adekvát formát. Rippl-Rónai *Park aktokkal* című képével ekkor, 1910-ben már



8. Pierre Bonnard: *A pongyola*, 1890 körül. Olaj, bársony. Párizs, Musée National d'Art Moderne



nem egy Margitay-zsánert, vagy Zemplényi-intérieur kell szembeállítanunk — mint a századforduló táján festett képeinél még tehetjük —, hanem Tihanyi *Táncát*, vagy a többi, a MIÉNK-et éppen elhagyni készülő, rövidesen Nyolcakká szerveződő fiatal művész képeit. Szükségszerű volt, hogy a MIÉNK csoportosulásából kiváló Nyolcak művészei — mialatt Rippl-Rónai úgy vélte, hogy ő ötvenévesen is a fiatal festők vezérégyénisége — az 1911-es kiállításukat már úgy rendezték meg, hogy őt kihagyták, nem tudott róla.

A bevezetőben feltett kérdésekre, hogy a magyar művészet fejlődéstendenciái[26] igényelték-e, amit Rippl-Rónai e stíluskorszakában közvetített, és hogy sikerült-e neki

most is, mint előző periódusaiban a francia stílus magyar közegbe ágyazása — válaszom tagadó. Nem szeretnék abba a hibába esni, hogy ennek a ténynak a megállapításával egyben minősítsek is: kétségtelen, hogy a leglátványosabb, a legmodernebbnek tűnő, legdiadalmasabb korszakának vagyunk most tanúi. Különös paradoxon ez: most a legmodernebb és mégis, a legelkésettebb. Mindez nem értékítélet: pöttyös képei esztétikai biztonságukkal megőrzik kitüntetett helyüket a — sok eszmei és stílári gondtól gyötört — korszak tükrében. De Nyugat-Európa és Magyarország szellemi áramlatai között már egy más generáció veri a hidat.

Bernáth Mária

## JEGYZETEK

1 *Rippl-Rónai József* Emlékezései. [1911.] Budapest 1957, 64.

2 Ugyanezeket a kérdéseket tettem fel Rippl-Rónai a „pöttyöst” megelőző két periódusa, a „fekete” és az „intérieur”-korszak képeivel kapcsolatban két korábbi — jelen írással szembeállított — módszerrel megegyező — tanulmányomban is: *Bernáth Mária: Hatás és asszimiláció Rippl-Rónai franciaországi képeinek tükrében*. In: Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 203–207. *Uő: A „nemzetes művészet” programja Rippl-Rónai József interieur-képeiben*. In: Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Budapest 1991, 283–286.

3 Rippl-Rónai megújulási igyekezetét nyilván ösztönözte a MIÉNK 1907-es megalakulása. Az 1908. január 11-én a Nemzeti Szalonban megnyílt kiállítás egyik fő szervezője volt Szinyei és Ferenczy Károly mellett. A szervezők a párizsi Salon des Indépendants mintájára nem egy szűk — bizonyos irányba elkötelezett — csoport, hanem általában a „modern művészek” bemutatását célozták meg.

4 *Jan Bialostocki: Régi és új a művészetben*. Budapest 1982, 85–86.

5 A kaposvári Rippl-Rónai Múzeum tulajdonában. A kép alján: „Vissza emlékezésül az 1906-iki meleg nyári napokra: Ödön öcsémnek Jóska.” Ez az ajánlás is bizonyítja, hogy a kép az év második felében készült. (Czöbel nyáron tért haza.)

6 Ez az eljárás természetesen csak az olajtechnikában tudott teljességében megvalósulni. Rippl pasztellképeinek stílusá lényegében 1901-től haláláig, 1927-ig változatlan. 1918-ban festette utolsó olajképét.

7 *Rippl-Rónai* i. m. 63.

8 „Comment voyez-vous ces arbres? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune; cette ombre est plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur; ces feuilles rouges, mettez du vermillon.” Idézi: *Charles Estienne: Gauguin*. Genève 1953, 40.

9 Jól példázzák lelkesedését és igyekezetét az első MIÉNK-kiállítás megnyitása előtti napon Ödön öccséhez írt sorai: „Nohát megcsináltuk az első — magyar impresszionista mozgalom eredményét — és az addig legjobb kiállítást. . .” 1908. január 10. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, C-I. 566/1. (Rippl számára az „impresszionista” kifejezés a „modern” szinonimája.)

10 A neósokkal kapcsolatos kutatásokat elősegíti a MissionArt Galéria kiállítása és katalógusa: Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig. Szerk.: *Jurecskó László és Kishonthy Zsolt*. Miskolc 1992.

11 *Réti István: A nagybányai művésztelep*. Budapest 1954, 70.

12 „Most Czöbel lesz az, akit ütnek. . . Nálunk ez az első lépés, ami merész és új — vagy legalábbis a Salon d'Automne plánumjával egyenlő értékű.” A 9. jegyzetben idézett levél.

13 Lásd bővebben: *Horváth Béla: Márffy Ödön kortársairól és a korról*. Jelenkor IV. 1961, 715–719.

14 Ebben az időben, tehát 1907 táján már Munch stílusában is változás mutatkozik, de ő ekkorra már túlesett drámai expresszionista korszakán. 1907 után stilizált, nagy formákkal ható fogalmazásmódjával inkább a tiszta festőiség irányába fordul. Rippl-Rónai és Munch törekvései ekkor bizonyos rokonságot mutatnak.

15 Munch Sikoly c. 1895-ös litográfiájára a következő mondatot írta németül: „Geschrei. Ich fühlte das große Geschrei durch die Natur”.

16 „L'expression, pour moi ne réside pas dans la passion qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau.” Idézet: *Raymond Escholier: Henri Matisse*. (Anciens et modernes.) Paris 1937, 98.

17 Itt a következő művekre gondolok: Pierre Bonnard: A pongyola. 1900 k. Párizs, Musée National d'Art Moderne; Pierre Ranson: Nő pirosban. 1900 k. Párizs, Ranson gyűjtemény; Georges Lacombe: Lány virágokkal. 1892 k. California, magángyűjtemény.

18 *Werner Hofmann: A modern művészet alapjai*. Budapest 1974, 208.

19 „Peinture physique. . .” Idézi: *Jean Leymarie: Braque*. Genève 1961, 21.

20 Rippl-Rónai soha nem akart lényegidegen pózokban tetszelegni. E „kukoricás” kifejezés is igen jól rávilágít jellemére: mielőtt műveit felékesítenék enigmatikus fogalmakkal, ő földre rántja a kísérletezőt.

21 *Werner Hofmann* plasztikus analízisét adja a kontúr lehetséges felhasználásának in: i. m. 207–208.

22 *Jean Leymarie: Le Fauvisme*. Genève 1959, 118.

23 Matisse így vall 1908-ban, mikor pedig már a Vadakhoz kötődő periódusán túl van: „Une nouvelle combinaison de couleurs succédera à la première et donnera la totalité de ma représentation.” Catéchisme fauviste de Matisse. In: *Michel-Claude Jallard: Métamorphoses de l'Impressionisme*. Paris 1966, 108.

24 *Rippl-Rónai* i. m. 63.

25 1911-ben publikált Emlékezéseiben beszámol arról (1. jegyzetben i. m. 123–124.), hogy mindenfelé megnézte a magángyűjteményeket és a műkereskedőknél látható kiállításokat, így Bernheimnél a Matisse-kiállítást is.

26 A Nagybányára 1906–07-től befutó, majd onnan különböző irányokba szerteszágázó modern tendenciákról, valamint az 1906–10-es évek hazai stílári sokrétűségéről, a következő generáció francia- és németországi orientációjáról lásd bővebben: *Szabó Júlia: Nagybánya és az európai művészeti irányzatok*. In: 10. jegyzetben i. m. 21–33.



THE GENTLE "FAUVE".  
ON THE STYLE OF JÓZSEF RIPPL-RÓNAI'S DOTTED PICTURES

József Rippl-Rónai (1861–1927) spent 14 years in Paris from 1887 to 1901. The importation of the French style and the integration of Hungarian art in the West-European stylistic currents can be associated with his name. In 1902 he returned to Hungary, and after long years of incomprehension, he held an exhibition of sweeping success in Budapest in 1906. All of a sudden he became a famous and wealthy man. For several years to come all his efforts were expended to remain in the echelon of modern art as an innovative artist. By the same token, he started his "dotted" style in 1906–7 whose analysis is the subject-matter of this paper.

Rippl-Rónai only had a second-hand experience of the Fauves' style. Béla Czóbel's (1883–1976) pictures brought back from Paris in 1906 were his main inspiration. Czóbel exhibited with the Fauves in the Salon d'Automne in 1905. From year to year, from picture to picture one can retrace Rippl-Rónai's adoption of more and more Fauvist instruments of style: dotting, contouring, heated local colours. His figures tend to fill out the picture field, his representations approach planarity, his landscapes resemble mosaics.

Rippl-Rónai was never deeply absorbed by theoretical questions. Typically enough, the emotions, the passionateness of the Fauves did not affect his art which was always receptive to decorative qualities. In the studied case, too, one is to conclude that he

adopted the stylistic tools of the Fauves but did not even try to adapt to the spiritual aspect of Fauvism. An interesting feature of how these stylistic tools turn decorative in his pictures is that although the viewer knows and sees that he imitated Fauvist patterns, on the whole they display more ties to the Nabis trend based on Gauguin's example—to which group he himself belonged in Paris.

In two previous periods of the painter, the "black" and the "interior" periods, he could integrate the French influences organically into Hungarian art. This integrative, homogenizing ability is the main merit of these two periods. His works were answers at the same time to questions raised by Hungarian art. The author asks whether this applies to his "dotted" style as well. The answer is in the negative.

The group of the Eight was organized in 1907–8 in Hungary. At first its members regarded Rippl-Rónai as their leader, but soon they staged their first exhibition without him in 1911. This expressive, cubo-expressive group assigning great importance to theoretical questions and revering Cézanne as their predecessor was completely alien to Rippl-Rónai. A new generation was building the bridge between the stylistic trends of Hungary and Western Europe.







## ADOLF VON HILDEBRAND ISZKASZENTGYÖRGYI FÜRDŐTERVE

Az iszkaszentgyörgyi Amadé—Bajzáth—Pappenheim-kastély műemléki helyreállításához végzett kutatások során a Fejér megyei Levéltárban őrzött *Pappenheim-levéltár* iratai között érdekes és meglepő, a 20. század első évtizedére vonatkozó adatokra bukkantam. Az épületegyüttes egyik klasszicista oldalszárnnyának lebontását követően, a 20. század elején új, neobarokk épületet emeltek, amelynek tervezője a családi levelezés és az építési elszámolások szerint Gabriel Seidl müncheni építész volt. Seidl (1848–1918) a századforduló müncheni késői historizmusának legjelentősebb építész volt, akivel az épített, a bajor származású gróf Pappenheim Szigfrid családja révén került kapcsolatba.[1]

Az 1908/9. évi elszámolások között nagy összegű, 5872,50 koronás kifizetéssel szereplő „Prof. A. von Hildebrandt”-ot[2] a Seidlnél is jóval közismertebb művész-személyiséggel, a klasszicizáló szobraitól és művészeti írásairól nevezetes, ugyancsak müncheni Adolf Hildebrand (1847–1921) szobrásszal, a 19–20. század fordulója német szobrászatának egyik kulcsfontosságú alakjával lehetett azonnal azonosítani. Eleinte a kastélyban és hatalmas parkjában egykor őrzött szobrok között próbáltam a művész alkotását keresni,[3] míg fel nem bukkant egy más irányba mutató adat. A szobrász, Rupprecht bajor hercegnek 1908. június 14-én Firenzéből írt levelében ugyanis arról számolt be, hogy Siegfried von Pappenheim magyarországi birtokán, egy meleg forrás felett egy építészetileg kiképzett, nyitott fürdőt tervezett.[4] A müncheni *Hildebrand Archiv* két, a szakirodalomban is közölt, 1905–1908 közé keltezett akvarellje is a tervezett fürdőt ábrázolja.[5] Az említett levél közléte szerint a „tetszetős és eredeti” terv ismeretlen okok miatt nem valósult meg.

A Hildebrand-hagyaték feldolgozásával foglalkozó Dr. Sigrig Braunfels és Peter Pinnau jóvoltából Münchenben hozzáfuthattam a rendezés alatt álló *Hildebrand Archiv* Iszkaszentgyörgyre vonatkozó anyagának xerox-másolataihoz, a művész számos vázlatrajzával, a fürdőre vonatkozó költségvetésekkel és Pappenheim Szigfrid leveleivel. A müncheni gyűjtemény eszerint 25 darab, többnyire csak egyik oldalán felhasználható, helyenként tollal és kék ceruzával gazdagított ceruzarajzot hordozó papírlapot, 10 darab, a fürdő Hildebrand által készített gipszmodelljéről készült, gyenge minőségű, korabeli fényképet, 27 lapnyi, kézzel írott költségvetést és 4 darab, egyenként négy oldalas levelet őriz.[6] Ehhez járul még a már említett két akvarell. A fürdőről készített gipszmodell is megvan, a müncheni *Depot der Bayerischen Staatssgemäldesammlungen* őrzi.[7]

A gipszmodell és a két szépen kidolgozott akvarell megfelel egymásnak, bizonyos, hogy ezek a tervezés végső stádiumát jelentették. A többi rajz különböző mértékig kidolgozott vázlat, több különböző, egymással keveredő, visszavisszatérő elgondolás nézetrajzaival, részleteivel, alaprajzi skicceivel. A végleges változat kiviteli tervrajzai nem ismertek (pedig bizonyosra vehető, hogy elkészültek).

A legtöbb tervvázlat egyezett abban, hogy a fürdőépület előtt nagy medence húzódott, a belső térben pedig egy kisebb kapott volna helyet — a kettő többnyire összeköttetésben állt volna egymással. A fürdőépület alakítására azonban igencsak eltérő elképzelések születtek. Egyetlen aszimmetrikus felépítésű található közöttük, e szerint emeletes lett volna, ahol a földszintet körülvevő folyosó tetőzete fölött visszaugratva emelkedne az emelet fala, és a kettős tetőrendszer némileg pagodaszerű képet nyújtana. Az emeleten gondnoki lakás, játékszoba, konyha kapott volna helyet. Talán ez volt a legkorábbi elgondolás, amelyet az épített gróf leveleiből ismert takarékosági megfontolások miatt azonnal el is vethettek.

Több vázlat kupolás központi teret képzelt a belső medence fölél. (1. kép) Egyiken a medence körül oszloppárok-kal elválasztott, félköríves hátfalú és íves homlokívű fülkék tagolják a falakat. Egy másikon a medence körül oszlopos folyosó húzódik, az oszlopokon nyugvó, timpanonok díszítette, vízszintes párkány fölött teknőboltozatszerű lefedéssel. Egy további változat ovális alaprajzú, a medence körül oszlopos folyosóval, középen lapos kupolával. Az egyik rajz az ovális épület kiugró tömbként jelentkező kijáratát fölél képzelt, kisebb kupolákkal együtt vázolja a központi kupola alakját, a tető különböző csúcsdíszíneinek elképzeléseivel együtt — egyikük egy ülő mókusz. Készült terv bazilikális, kereszthajós rendszerrel is, a négyzetet felelt félgömb-kupolával.

A legtöbb rajz a gipszmodell elképzeléséhez közelít. A nagyjából négyzetes alaprajzú épület előtti nagy medence a belső térbe nyúló kisebbhez kapcsolódik, amelyen át ki lehetett volna úszni a szabadba. Volt manzárdtetős változat (2. kép) — ekkor az emeletről már lemondtak —, amelynél még az egész épületet tető fedte volna, a belső medence fölött oszlopokra támaszkodó, kazettás dongaboltozattal; az akvarelleken és a modellen már csak egyszerű, kifelé lejtő tető fedt a medence körüli folyosót. A vázlatokon a belső medence a külső felé két, három, illetve öt nyílással nyílik (2–4. kép), vízszintes párkánnyal, illetve félkörívekkel áthidalt változatok egyaránt előfordulnak, de akad Palladio-motívumos és timpanonos megoldás is. Az egymáshoz hasonló elképzelések is mutatnak különbséget a faltagolás részleteiben, a díszítésekben.

A modell végül a következő formát öltötte: a téglalap alaprajzú, központi tömb bejáratát falat oszloppárokkal elválasztott, hármasként bejárat törte át. A két oldalhomlokzaton az öltözők és más kiszolgáló helyiségek ablakai nyílnak. A belső rész a medence fölött fedetlen, falait három oldalon pilaszterek között fülkék, illetve ajtók tagolják. A falak vázákkal és fonatokkal díszített attikafala takarja az épületszárnyakat fedő félnyeregteret. A negyedik, a nagy medence felé néző oldal mentén kereszttirányú, kifelé és befelé egyaránt hármasként nyitott folyosó húzódik, amelynek középső boltszakasza alatt vezet a két medencét





1. Adolf Hildebrand: Vázlatrajz az iszkaszentgyörgyi fürdőhöz. München, Hildebrand Archiv

összekötő csatorna. Kétoldalt egy-egy, a nagy medence felé előreugró tömb a három központi mellett egy-egy további árkádívvel néz előre, oldalfalaik is áttörtek. A nagy medence felé eső homlokzat közepén kis, barokkos vonalú tetőoromzat látható. Ez a főhomlokzat, amit falainak gazdagabb tagolása is mutat: az árkádok lábazati- és vállpárkányain, valamint plasztikus zárókővein kívül az oszlopportok fölötti ívmezőkben két tondó is díszíti. (A vázlatokon látható, különböző homlokzati elrendezések között jóval díszesebbek is találhatók.) A külső medencét és a körülötte fekvő, parkosított területet övező, hullámíves lezárású, a sarkoknál ívelt — szecessziós ízü — kerítésfal az épület hármassal nyílással megbontott, a belső medencére néző falában nyer közvetlen folytatást (a fürdőépület nagyobb része így a bekerített területről kinyúlik).

A költségvetés lapjai két változathoz készültek, az egyik 59.557,-, a másik 86.000,- a végösszeg, feltehetően az akkori német pénzben. A részletes kifejtésben pontokba szedve szerepel a földmunka, betonozás, kőművesmunka, vakolás, ács- és bádógosmunka, tetőfedés, asztalos- és lakatosmunka, meszelés, padlózás, kőfaragás és a faragványok szállítása, stukkókészítés, kertrendezés, utépítés, a kertbe szolgáló padok elkészítése, a forrás foglálásának munkálata, a lefolyó fölötti híd és a víz szabályozására hivatott zsilip építése, a művezetés. A padlók anyaga márvány és solnhofeni pala („kelheimi kő”) lett volna, és márványból készült volna számos oszlop (lábazattal és fejezetel), párkány, ajtókeret, az attikafal vázái és díszítő gömbjei. A bejáráshoz két márvány padot tervezett Hildebrand.

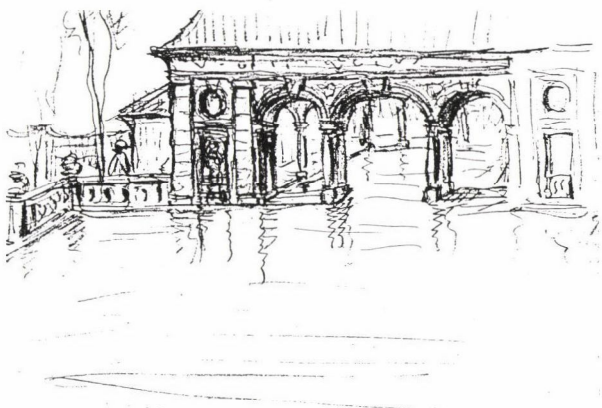


2. Adolf Hildebrand: Vázlatrajz az iszkaszentgyörgyi fürdőhöz. München, Hildebrand Archiv



Márvány ajtókeret szolgált volna a WC-hez és a gépházhoz is. A medence burkolatát is márványból tervezték, egy feliratos márványtábla pedig nyilván az építtető és az építész nevét örökítette volna meg. A levelezés tanúsága szerint ezektől az elképzelésektől a tervezés egyre inkább a takarékosabb megoldások felé mozdult el.

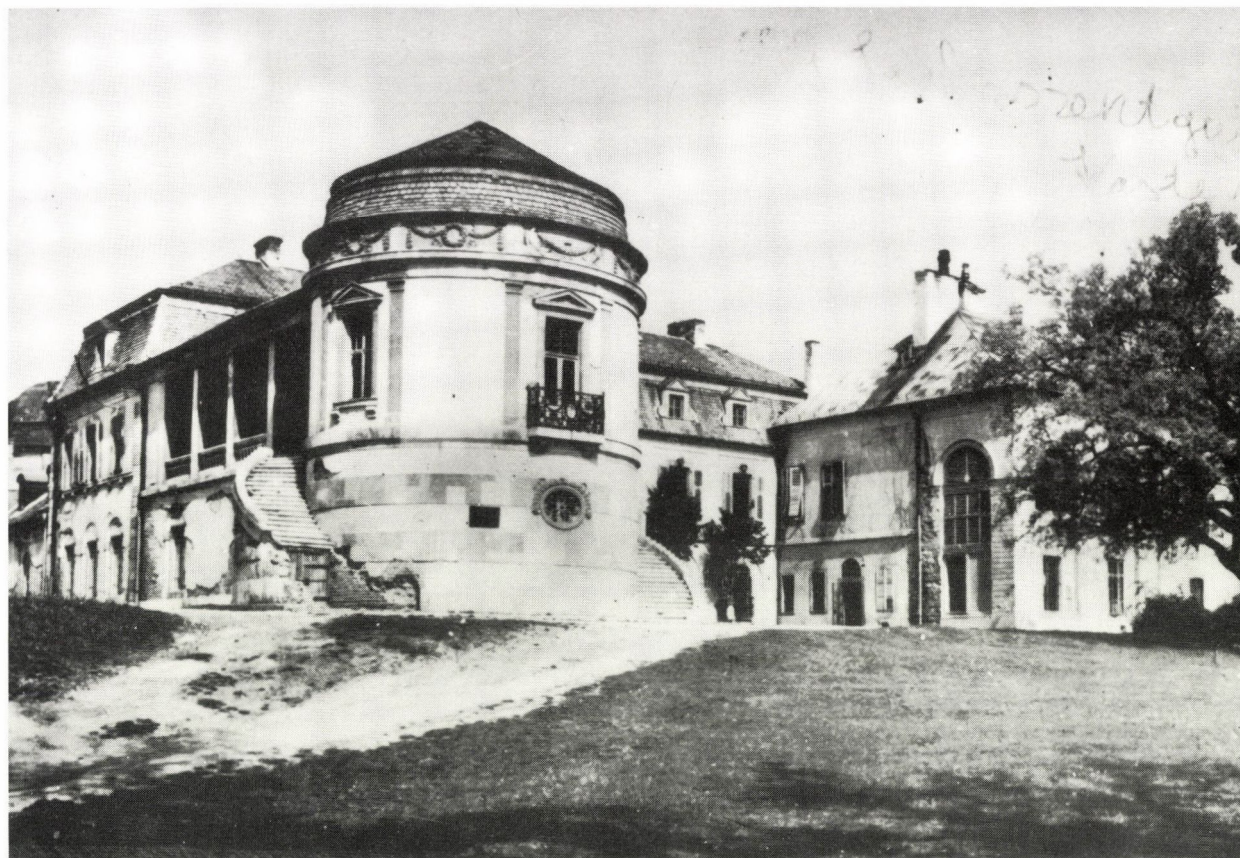
A két akvarellt első közreadójuk 1905-re keltezte,[8] a Hildebrand rajzait feldolgozó disszertáció szerzője pedig 1905 és 1908 közé.[9] Hildebrandnak a fürdővel kapcsolatos, már említett levele azonban csak 1908. június 14-én kelt, a neki szóló kifizetés pedig az 1908/1909-es pénzügyi évben történt. Mindez arra utalhat, hogy a fürdő tervei is ekkor, 1908–1909 táján készülhettek, amikor a kastély új szárnyának építése már befejeződött, vagy legalább erősen közeledett a befejezéshez.[10] Ezt a keltezést alátámasztják a *Hildebrand Archiv*-ban őrzött, német nyelvű levelek is. A legkorábbi, 1907. október 5-i keltezésű Parádon[11] kelt, az aláírás *Siegfried Gf zu Pappenheim*, a címzett ismeretlen, a megszólításnak — „Euer Hochwolgeboren” (Nagyságod) — a későbbiekétől való eltérése alapján talán nem is Hildebrandnak íródott, csak őt érintő témája miatt kerülhetett végül hozzá. Ebben a levélben a fürdő még nem is szerepel, csak egy halotti maszk, amit Münchenbe kellett eljuttatni. Gróf Károlyi Gyula halotti maszkjáról volt szó, amely alapján gróf Károlyi Gyuláné, gróf Pappenheim Szigfrid anyósa egy mellszobrot kívánt készíttetni.[12] A további három levél 1908. május 5-én Iszkaszentgyörgyön, 1908. szeptember 22-én Parádon, illetve 1909. május 30-án hely megjelölése nélkül kelt. A korábbi kettő aláírása *Siegfried Pappenheim*, az utolsóé *Pappenheim*. A megszólított *Sehr*



3. Adolf Hildebrand: Vázlatrajz az iszkaszentgyörgyi fürdőhöz. München, Hildebrand Archiv

*verehrter* vagy *geehrter Herr Professor* teljes bizonyossággal azonosítható Adolf Hildebranddal.

Az 1908. május 5-én Firenzébe küldött levélben a gróf a szobrász soraira válaszolt, amelyeket egy erdélyi vadász- és geológiai expedícióra utána küldtek, de amelyeket végül csak otthon kapott kézhez. Pappenheim megköszönte Hildebrandnak a terv körül tanúsított fáradozásait, és válaszolt néhány kérdésére. A fürdőegyüttest antik módon gondolta kialakítani, a belső medence lefedése se szükséges, hogy érje a napsütés — ezt higiéniai okokból is fontosnak tartotta —, csak a körülötte húzódó, oszlopos folyosó eső elleni



4. Iszkaszentgyörgy, a Pappenheim-kastély Gabriel Seidl tervezte szárnya a római Caecilia Metella-síremléket utánozó pavilonnal. Képeslap az 1960-as évekből





5. Bartholomeus Breenbergh: *Táj Eliezerrel és Rebekkával*, 1625 körül. Lugano, Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény

védelmét igényelte. Az 1908. szeptember 22-én kelt levélben a gróf megköszönte a Hildebrand által a „Duzzogó” projekt-hez küldött tervrajzokat, amelyekre a legnagyobb csodálattal tekint, és amelyeket álmai megvalósításának tart. Az erdei fürdő úszásra szolgálna. Esztétikai okokból el kell különíteni a mosdókat és a zuhanyozót az udvartól. Pénzügyi okokból a díszítést a legegyszerűbb formában, lehetőleg vakolatból kell elkészíteni, az átrium nyolc oszlopán és az attika lezárásán, valamint a medence borításán kívül nincs szükség köre. A részleteket személyesen fogják megbeszélni. Az utolsó levél családi haláleset és tűz miatt későbbre halasztott, müncheni utazásról szól, valamint a közös terv elhalasztásának szükségességéről. A gróf kérte

Hildebrandot, közölje, hogy a két éve tartó munkájáért mennyivel tartozik neki. Ez is azt támasztja alá, hogy a terv ötlete 1907-ben — a mellszobor kapcsán — merült fel, és a tervezési munkák 1907–1908-ban folyhattak.

A Pappenheim Szigfrid levelében szereplő, az antikvitásra történő utalás fontos adalék a gróf építészeti elképzeléseihez. A kastély új szárnyához fedett folyosóval kapcsolódó, hengeres pavilon (4. kép) is az antikvitás iránti fogékonyságát jelzi: az előkép a római Via Appia Antica mellett álló Caecilia Metella-síremlék volt,[13] a párkánya alatt húzódó füzérdísszel és hengeres formájával. A közelében lévő kis kerti medence a szélére helyezett, már említett Tiberis folyamisten-szoborral[14] olyasfajta antikizáló világú festményeket idéz, mint például Bartholomeus Breenbergh *Tájkép Eliezerrel és Rebekkával* című, a Thyssen-Bornemisza Gyűjteményben őrzött, 17. századi festménye, előtérben hasonló szoborral, háttérben a Caecilia Metella-síremlékkal.[15] (5. kép) A kastélyegyüttesben és parkjában[16] a már említetten kívül több más antikizáló szobor is volt: a franciás „formal-garten”-ben Galba és Vitellius római császárok mellszobrai (a mellrész szürke, a fejek fehér márványból), Antinonnak, Hadrianus császár kegyeltjének mellszobra, Apolló és Diana fehér márványból faragott fejei, az angolkerthen egy fehér márványból faragott, álló férfialak, az új kastélyszárny külső falának fülkéjében egy Canova-utánpótlás Aurora-szobor, az istálló közép-rizalitjának fülkéjében Agrippina császárné mellszobra, a kastély dísztermében Dionysius szicíliai görög tyrannus nagy bronz feje, a lépcsőház emeleti terében egy szarvast agancsainál fogva emelő, bronz Herkules-szobor.[17]

Az iszkaszentgyörgyi fürdő végül a Hildebrand tervezte formában nem valósult meg, minden bizonnyal pénzügyi okokból (ugyanebben az időszakban épült az ugyancsak



6. Az iszkaszentgyörgyi Duzzogó-forrás fürdőépületének maradványai. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Fényképtára — a szerző felvétele



családi birtok, Nógrád megyei Bujákon egy vadászház is).<sup>[18]</sup> A falutól északra, a Kincsesbányára vezető úttól keletre fekvő Duzzogó-forrás kiépítése később, a két világháború között mégis megtörtént. A helybeliek elbeszélése szerint márvánnyal bélelt medencéjében az ötvenes években még fürödtek. A forrás később a bauxitbányászat következtében elapadt, az együttes a gondozás hiányában tönkrement. Mára a terméskő kerítésfallal körülvett terület erősen benőtt a növényzet, a medence burkolata hiányzik, a Hildebrand által tervezettnél jóval kisebb fürdőépületnek és a kerítésnek csak romló falai állnak. Az épületnek teteje nincs, ajtó- és ablakkereteit kiszédték. Előtte egy kőből faragott timpanon hever csúcsával lefelé. (6. kép) A

kerítés falába egykor beépített, római kőfaragványokat — megint csak gróf Pappenheim Szigfrid antikvítás-kedvelésének jelei — a pusztulás elől a székesfehérvári múzeumba menekítették.

A Hildebrand-terv megvalósulásának elmaradását egyrésztől sajnálhatjuk, hiszen a magyarországi építészet különleges fejezetét alkotná, párban Gabriel Seidl müncheni-es stílusú kastélyszárnyával. A tervben maradt építkezés ugyanakkor megóv minket attól a szégyentől, ami egy ilyen páratlan épület totális elpusztítása esetén elfogna bennünket.

Lővei Pál

## JEGYZETEK

1 Lővei Pál: Iszkaszentgyörgy: volt Amadé-, Bajzáth-, Pappenheim-kastély: Építéstörténeti vázlat a levéltári adatok és kisebb helyszíni megfigyelések alapján. Pavilon [1] é. n. [1988] 46–53, különösen 49–52; az azonosítás helyességét cikkem megjelenését követően szíves levélbeni közlésben megerősítette Pappenheim Szigfrid unokája, Gotthard Freiherr von Manteuffel-Szoegge, majd az építető fia, Gróf Pappenheim Sándor is. A leveleket, amelyek egy részére a későbbiekben még utalni fogok, a bennük található fontos művészettörténeti adatok archiválásának igényével az Országos Műemlékvédelmi Hivatal könyvtárának kéziratai között helyeztem el, az anyag leltári száma: Kézirattár 1612.

2 Fejér megyei Levéltár, Pappenheim-levéltár 5. „Kastély új építése kiadások 1908/9. évben” III. tétel.

3 Az 1. jegyzetben szereplő cikkben (52.) felvettem, hogy egy csak rossz minőségű fényképről ismert, fekvő folyamistént ábrázoló szobor lehetne Hildebrand műve. A szobor időközben igen csonkult állapotban elő is került (1990 telén, egy lombját veszített bokorcsoport mélyén talált rá Fejér megye műemlékes területi felügyelője, Csutor Éva). Pappenheim Sándor szíves levélbeli közlése (1988. április 4-én) azonban a német szobrász szerzőségét kizárta: a „Tiber” folyamistént fehér márvány szobra itáliai barokk alkotás.

4 „Ich habe mich die Zeit über nur mit Architektur beschäftigt. Einmal das ungarische Bad ausgeheckt...”: Sattler, B.: Adolf von Hildebrandt und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 1962, 539, 751 (387. jegyzet).

5 Heilmeyer, A.: Adolf von Hildebrand, mit Gedenkrede zu seinem Tod von Günther Jachmann. München 1922, 115. tábla; Sattler, D.: Adolf von Hildebrand und die Architektur. Dissertation, Technische Universität, München 1932, 57. Bt. — Nr. 54, 55; Brüggel-Rechberg, G. von der: Die Zeichnungen des Bildhauers Adolf von Hildebrand. Dissertation München. München 1980, 274: Kat. Nr. BA 20, BA 21.

6 A rajzok mérete: 19 db 19,9 × 13,9 cm-es, perforált szélű, kitépett vázlatfüzetlap; 1 db 28,2 × 22,2 cm (címezett levélpapír); 1

db: 28,2 × 22,5 cm; 1 db 22,9 × 14,7 cm (mindkét oldalán rajzzal); 1 db: 31,5 × 48 cm; 1 db 32,5 × 48 cm; 1 db 28,5 × 45,2 cm (kettéhajtott, kockás papír, a négy oldalból három rajzzal). A Münchenben kapott teljes xerox-anyagot is az Országos Műemlékvédelmi Hivatal könyvtárában helyeztem el, leltári száma: Kézirattár 1613.

7 Leltári száma: 3434.

8 Heilmeyer i. m. 115. tábla képaláírása.

9 Brüggel-Rechberg i. m. 274.

10 Lővei i. m. 49.

11 Parád a Károlyiak birtoka volt — Pappenheim Szigfrid felesége gróf Károlyi Erzsébet volt (az ő hozományából épült az iszkaszentgyörgyi kastély új szárnya is).

12 Gróf Pappenheim Szigfrid e szoborrendelés révén került kapcsolatba Hildebranddal, ezt követően került sor a fürdő ötletének felvetésére; a mellszobor esetleges elkészültéről gróf Pappenheim Sándor nem tud (levél a szerzőnek 1988. április 4-i kelettel).

13 Gotthard Freiherr von Manteuffel-Szoegge levélbeli közlése a szerzőnek (1988. január 20.).

14 Lővei i. m. 51. oldal alsó képe.

15 Borghero, G.: Sammlung Thyssen-Bornemisza. Katalog der ausgestellten Kunstwerke. Lugano/Milano 1987, 50. A festmény datált párdarabja 1625-ben készült: uo. 51.

16 A parkról: J. Szikra Éva: Az iszkaszentgyörgyi volt Amadé — Bajzáth — Pappenheim-kastély parkjának rövid ismertetése. Műemlékvédelmi Szemle 1991/2., 21–23.

17 Gróf Pappenheim Sándor levelei a szerzőnek (1988. április 4., május 22.). A teljes férfialakot ábrázoló szobor kissé sérült volt, telente deszkaborítással védték a fagytól. Az említett szobrok közül csak az *Aurora* van meg ma is, a közeli bodajki kastély társalgójában állították fel újra.

18 Gróf Pappenheim Sándor levele a szerzőnek (1988. április 4.). A bujái építkezésről a Fejér megyei Levéltár Pappenheim-levéltárában őrzött levelekben is esik szó: Lővei i. m. 52 (37. jegyzet).

## ENTWÜRFE VON ADOLF HILDEBRAND ZU EINEM BAD IN ISZKASZENTGYÖRGY

Bei der Restaurierung des Schlosses in Iszkaszentgyörgy, unweit von Székesfehérvár, stellte sich heraus, daß ein neues neobarockes Gebäude nach Abtragung eines klassizistischen Seitenflügels des Denkmalensembles, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts errichtet wurde. Der Entwerfer dieses Gebäudes war — nach der Familien-Korrespondenz und den Bauverrechnungen — ein Münchner Architekt, Gabriel Seidl, mit dem der Eigentümer, der aus Bayern stammende Graf Siegfried von Pappenheim, durch seine Familie in Verbindung kam. Der in den Verrechnun-

gen der Jahre 1908/09 mit einer großen Summe (5872,50 Kronen) vorkommende „Prof. A. von Hildebrandt“ ließ sich sofort mit dem von seinen klassisierenden Statuen und Kunstschriften bekannten, ebenfalls in München lebenden Bildhauer Adolf Hildebrand, mit einer Schlüsselfigur der deutschen Bildhauerkunst zur Wende des 19. und 20. Jahrhunderts, identifizieren.

Der Bildhauer berichtet in einem Brief an den bayrischen Herzog am 14. Juni 1908 aus Florenz, daß er für die ungarischen Besitzungen des Siegfrieds von Pappenheim ein über einer heißen



Quelle architektonisch ausgebildetes Freibad entworfen hat. Zwei, bereits veröffentlichte, zwischen 1905 und 1908 datierte Aquarelle des *Hildebrand-Archivs* in München zeigen das geplante Bad. Dank dr. Sigrid Braunfels und Peter Pinnau, den Bearbeitern des Hildebrand-Nachlasses, erhielt ich Xerokopien des auf Iszkaszentgyörgy bezüglichen Materials aus dem unter Neuordnung stehenden Hildebrand-Archivs. Es besteht aus ungefähr zwei Dutzend Skizzen des Künstlers, aus Kostenanschlägen zum Bad und aus Briefen Siegfrieds von Pappenheim. Es ist auch ein Gipsmodell des geplanten Bades bekannt, das im Depot der *Bayrischen Staatsgemäldesammlungen* bewahrt wird, zeitgenössischen Fotos des Modells befinden sich im Nachlaß.

Das Gipsmodell und zwei schön gearbeitete Aquarelle entsprechen genau einander, es scheint sicher zu sein, daß sie die endgültige Form der Pläne zeigen. Die anderen Zeichnungen sind Skizzen, darunter Ansichtszeichnungen, Details und Grundrißskizzen mehrerer miteinander vermischter Konzeptionen. Die endgültigen Ausführungspläne sind nicht bekannt, obwohl sie sicherlich fertiggestellt wurden. Die meisten Pläne stehen in dem Sinne im Einklang, daß sie ein großes Becken vor dem Badegebäude und im Innenraum ein kleineres vorsehen — beide sind in jedem Fall miteinander verbunden. Nach mehreren Skizzen wurde über dem inneren Becken ein zentraler Kuppelraum geplant. Es gibt auch einen Plan mit einem basilikalischen, querschiffartigen System, hier erhebt sich eine Halbkuppel über der Vierung.

Die in München und Berlin aufbewahrten Briefe und die Auszahlungen an Hildebrand deuten darauf hin, daß die Entwürfe zum Bad um 1908/09 verfertigt wurden, zu einem Zeitpunkt, als der Ausbau des neuen Schloßflügels schon beendet war oder ihre

Vollendung unmittelbar bevorstand. Die Skizzen und Briefe zeugen von einer zunehmenden Vereinfachung der architektonischen Formen und einer Reduzierung ihrer Verzierungen — wohl aus Erwägungen der Sparsamkeit. Das Bad wurde nie in der von Hildebrand geplanten Form ausgeführt, sicher aus finanziellen Gründen.

Ein Brief des Bauherren Siegfried von Pappenheim, in dem er auch auf den Ausbau des Bades eingeht, enthält einen Hinweis auf die Antike und liefert somit ein wichtiges Zeugnis von den architektonischen Vorstellungen des Grafen. Der zylinderförmige Pavillon, der sich durch einen bedeckten Korridor an den neuen Flügel des Schlosses angeschlossen war, zeigt ebenfalls seine Empfindlichkeit für die Antike: sein Vorbild war das Cäcilia-Metella-Grabmal an der Via Appia Antica in Rom. Im Garten des Schlosses waren viele Repliken antiker Statuen aufgestellt.

Der Ausbau der nördlich von Iszkaszentgyörgy gelegenen Duzzogó-Quelle erfolgte später, zwischen den beiden Weltkriegen. Nach den Erzählungen der Ortsansässigen konnten sie noch in den fünfziger Jahren in dem, mit Marmor verkleideten Becken baden. Die Quelle versiegte sich später wegen des Bauxit-Bergbaues, das Ensemble wurde völlig vernachlässigt, nur die verfallenen Wände des kleineren Badegebäudes und des Zaunes blieben noch erhalten. Das Ausbleiben der Verwirklichung des Hildebrand-Planes können wir einerseits bedauern, denn sie könnte zusammen mit dem Schloßflügel von Gabriel Seidl in Münchener Stil ein außerordentliches Kapitel in der Geschichte der ungarischen Architektur bilden. Der im Planstadium gebliebene Entwurf bewahrt uns andererseits vor der Schande, die die Vernichtung eines so bedeutenden Gebäudes verursachen könnte.



## PÁLYAKEZDŐ SZOBRÁSZOK A KÚT ÉS AZ UME KIÁLLÍTÁSAIN

(1925–1935)

„A hagyományé minden tiszteletünk — de a jövőben van minden reményünk.” — fogalmazta meg Vaszary János a KÚT és a vele akkor még közösen kiállító UME jelszavát 1925-ben a KÚT második kiállításának katalógusában.[1] Ez a diplomatikus mondat gyökeresen más magatartást és művészi szándékot fejez ki, mint néhány évvel korábban az avantgarde radikális felhívása a múlt lerombolására és a jövő építésére. Vaszary úgy ítéli meg, hogy itt most széleskörű együvé tartozást kell meghirdetni, hiszen a háború olyan rombolást végzett — az emberi életekben, az anyagi és szellemi javakban egyaránt —, hogy a művészetnek már nincs mit tovább rombolnia, itt a konszolidált állapotok megteremtése a cél. Az így szervezett művészcsoporthoz azonban óhatatlanul karakter nélküli marad, a széleskörű összefogás pedig ugyanolyan ábránd, mint az avantgarde utópiája. Hamarosan ki is robbannak az ellentétek, a fiatalok 1927-ben kiválnak a KÚT-ból, és az UME 1928-tól önállóan állít ki, hogy 1932 novemberében ismét közös kiállítást rendezzenek. Igazán átütő erejű művészcsoporthoz tehát belőlük sem jött létre.

Az UME első önálló kiállítását Bécsben rendezte a *Hagenbund* meghívására, annak épületében és összes termében. A kiállítás, melynek katalógusa 252 tételt tüntet fel, a visszaemlékezések szerint sikeres volt, elismerésként a Hagenbund kilenc művészt hívott meg külföldi levelező tag-nak.[2]

Az Österreichische Galerie 1993 nyarán retrospektív kiállításon mutatta be az 1900–1938-ig fennállott *Künstlerbund Hagen* történetét és a fellelhető művek legjavát.[3] A kiállítás címe, „Die verlorene Moderne”, joggal lehetne annak a magyar kiállításnak is a címe, amelyet egyszer talán megrendez valaki a két világháború közti korszak művészetének számos elfeledett és így elvesztett művészeről, akik annak idején főleg a KÚT és az UME kiállításain mutatkoztak be. Természetesen azt is látnunk kell — és ez az osztrák kiállításnak is tanulsága volt —, hogy itt nemcsak egyes művészek és számos mű, hanem maga a „modernség” is elveszett, elsősorban eszméiben és így erejében is. Utóéletében ezért gyakran modoros lett és esztétizálásba menekült.

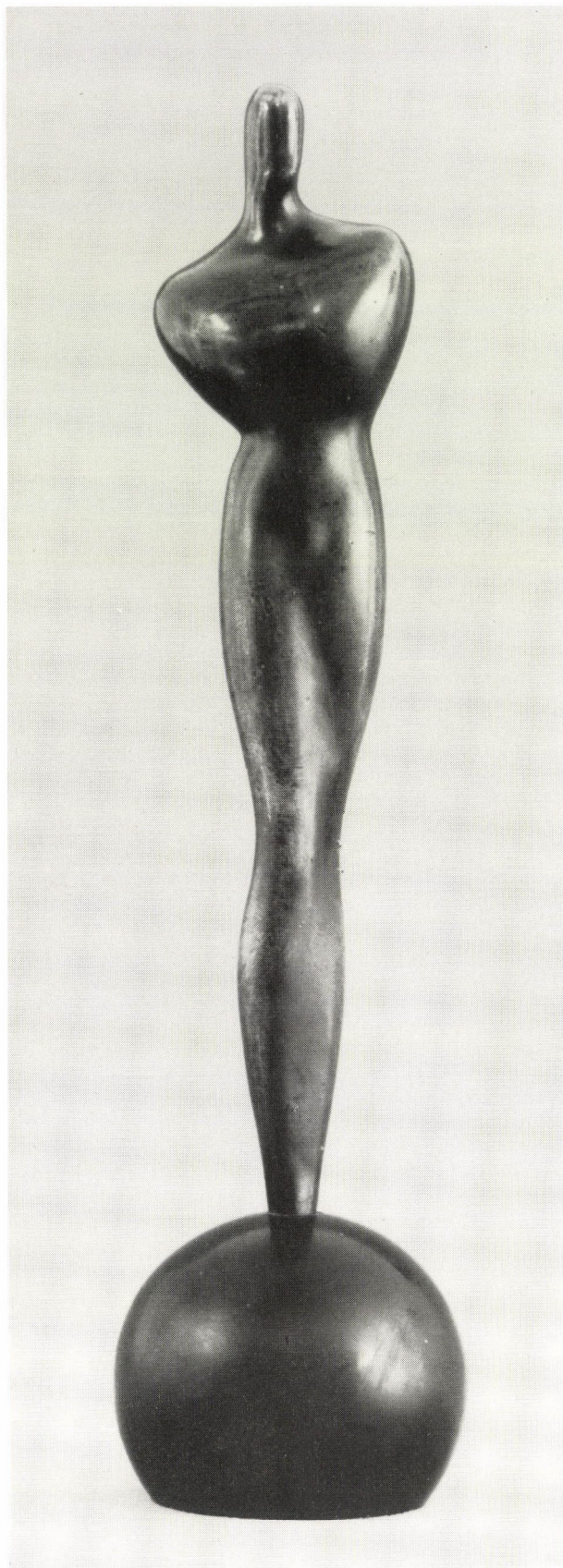
Nem véletlen, hogy ezeket a későexpresszionista, poszt-kubista és egyéb „poszt” és „nach” műveket éppen most kezdjük el megkeresni, kíváncsiságunk és megbecsülésünk éppen most támadt fel irántuk. Nagybánya utóéletét vagy a 20-as, 30-as évek posztexpresszionista festészetét már megkísérelte bemutatni egy-egy kiállítás,[4] nem kis meglepetést keltve. A szobrászat azonban kimaradt a vizsgáldások köréből, bár annak idején a képek és a szobrok együtt szerepeltek a kiállításokon. A kor- és körkép nélkülük hiányos, annak ellenére, hogy ezek a szobrok inkább csak árnyalják, mintsem meghatározzák ezt a képet.

A KÚT és az UME kiállításain a már akkor is elismert, idősebb művészek (Beck Ö. Fülöp, Medgyessy, Ferenczy

Béni, Vedres, Csáky, Bokros-Birman stb.) mellett számos pályakezdő művész is bemutatkozott, és ha indulásuk sok szempontból hasonló is volt, az egyes pályák kifutása már nagyon is eltérővé, nem egyszer tragikussá vált. Nem alkotnak generációt, hiszen a 20-as évek közepe táján több évjárat is számíthatott pályakezdőnek, vagy a háború miatt a pályát újrakezdőnek, akár azért, mert polgári internált volt Franciaországban, mint Bor Pál,[5] vagy szökött hadifogoly Mongóliában, mint Cser Károly.[6] Két világháború szólt bele az életükbe, és a köztük lévő lélegzetvételnyi idő ezernyi nehézséggel terhelte azt. Mégis, létrejöttek művek, voltak feltűnést keltő és ígéretes nekilendülések — bár életművé ezek ritkán váltak.

Akárcsak a megelőző korosztályokban, most is sokan kezdik tanulmányaikat valamilyen, a művészethez közeli iparműhelyben: Mészáros ötvös, Vörös Béla műbútorasztalos-segéd, Vilt egy fafaragó műhelyben dolgozik, Goldman a középiskola elvégzése után kitanulja az épület-szobrászatot. Tanulnak az Iparművészeti Iskolán (Vilt, Mészáros) és vannak, akik más egyetemeken eltöltött idő után választják a művészpályát: Bor Pál diplomás mérnök, Beöthy István szintén a Műegyetemre jár, Forgács-Hann Erzsébet pedig esztétikát, filozófiát és művészettörténetet tanul a bölcsészkaron.[7] Ő és Litman Frigyes családi indíttatást is kapnak a művészethez, mindkettejük nagybátyja neves műgyűjtő, az előbbi Léderer Sándor,[8] az utóbbi Nemes Marcell.[9] Bár vannak kifejezetten szegénysorsúak is köztük (Mészáros, Vörös), az a társadalmi réteg, amelyből a szobrászok kikerülnek, gyökeresen különbözik a korábbi korszakokéitól. Középpolgári, értelmiségi, sőt nagypolgári családok gyermekei is vannak közöttük, és azt is meg kell jegyeznünk, hogy feltűnően sok a szobrásznő, köztük számos amatőr. Változatosak, de többé-kevésbé konszolidáltak a tanulmányi évek is. A budapesti főiskolán a szobrász-szak végtelenül konzervatív (Bory Jenő, Radnai, Kisfaludi Stróbl, Sidló, Szentgyörgyi), ezért néhányan a „radikális” festőtanárokhoz járnak és ott is végeznek: Beöthy és Vörös Vaszarynál,[10] Gárdos Miklós Csók István-nál.[11] Számosan vannak, akik rövid idő után otthagyják a főiskolát. Autodidaktaként dolgoznak, mint Vilt, de legtöbbször külföldre mennek. És mert a párizsi *École des Beaux-Arts* is csalódást okoz — hiszen pl. Injalbert, akinél Goldman, Gárdos és Litman is tanul, ugyanolyan konzervatív, mint a pesti tanárok —, tovább utaznak, szabadiskolákba járnak vagy maguk tájékozódnak. Mind Gárdos, mind Litman — aki növendéke Bouchard-nak és Landovskynak is — kőfaragást is tanul olasz mesteremberektől. Forgács-Hann az *École des Beaux-Arts*-on kezd, majd Bourdelle növendéke lesz, Földes Lenke Bécsben Anton Hanaktól tanul, de majd Bourdelle fedezi őt fel Párizsban. Székessy Zoltán München és Düsseldorf után Halléban Gerhard Marcks tanítványa.[12] Langsfeld Károly a *Julian Akadémia* után szintén Bourdelle-hez jár, de ismeretség-





1. Beöthy István: *Férfi (Felsőbbrendű ember)*, 1927. Bronz, 38 cm. Musée de Honolulu

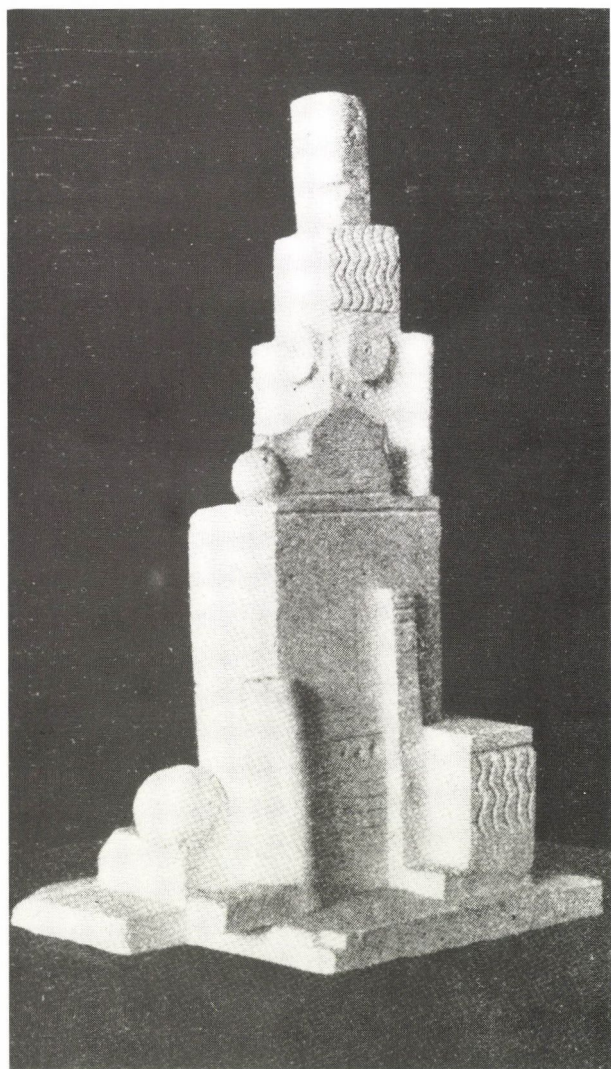


2. Máttis-Teutsch János: *Női akt*, 1920-as évek második fele. Bronz, 18,6 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 88.26-N



ben van Lipchitzcel és Brâncușival is.[13] Tanulmányaikat ösztöndíjak támogatják. Vörös Béla vagy Lajos Béla a budapesti évek alatt is így tanul,[14] de a Szinyei Társaság és a különféle alapítványok ösztöndíjai főleg az utazásokat segítik (Beöthy, Vörös). Krivátsy Miklós, aki fél Európát beutazta, a fővárostól és a párizsi magyar követségtől kapott szerény ösztöndíjat. Első kiállítása Párizsban 1925-ben óriási siker volt. Harminckét nagyméretű szobrában elvont fogalmak és misztikus tartalmak (*A Gond, Az idő, A csend, Az állat lelke* stb.) nyertek formát, és az ismeretlen művész bátorságán és bizarrságán kellőképpen elámult a francia sajtó és a közönség. Harminckét életnagyságú szobor akár egy életmű is lehetne, ha nem pusztult volna el mind Párizsban, hiszen a művész hazahozni már nem tudta őket.[15] Mint ahogy itthon a sikert sem tudta soha többé megismételni. Haláláról — valamikor az 1970–80-as években — még hírt sem adtak a lapok.

Aki csak teheti, rendez valamilyen kis kiállítást külföldön. Gárdos és Beöthy a *Sacre du Printemps* galériában, Földes Lenke a *Salon de Tuilleries*-ben, Forgács-Hann az 1928-as párizsi világkiállításon szerepel.[16] Beöthy eleinte



3. Gárdos Miklós: Nő macskával, 1929. 40 cm. Egykor budapesti magántulajdonban. Reprodukálva: *Lantos Magazin*, 1930, 171. szám, 1464.

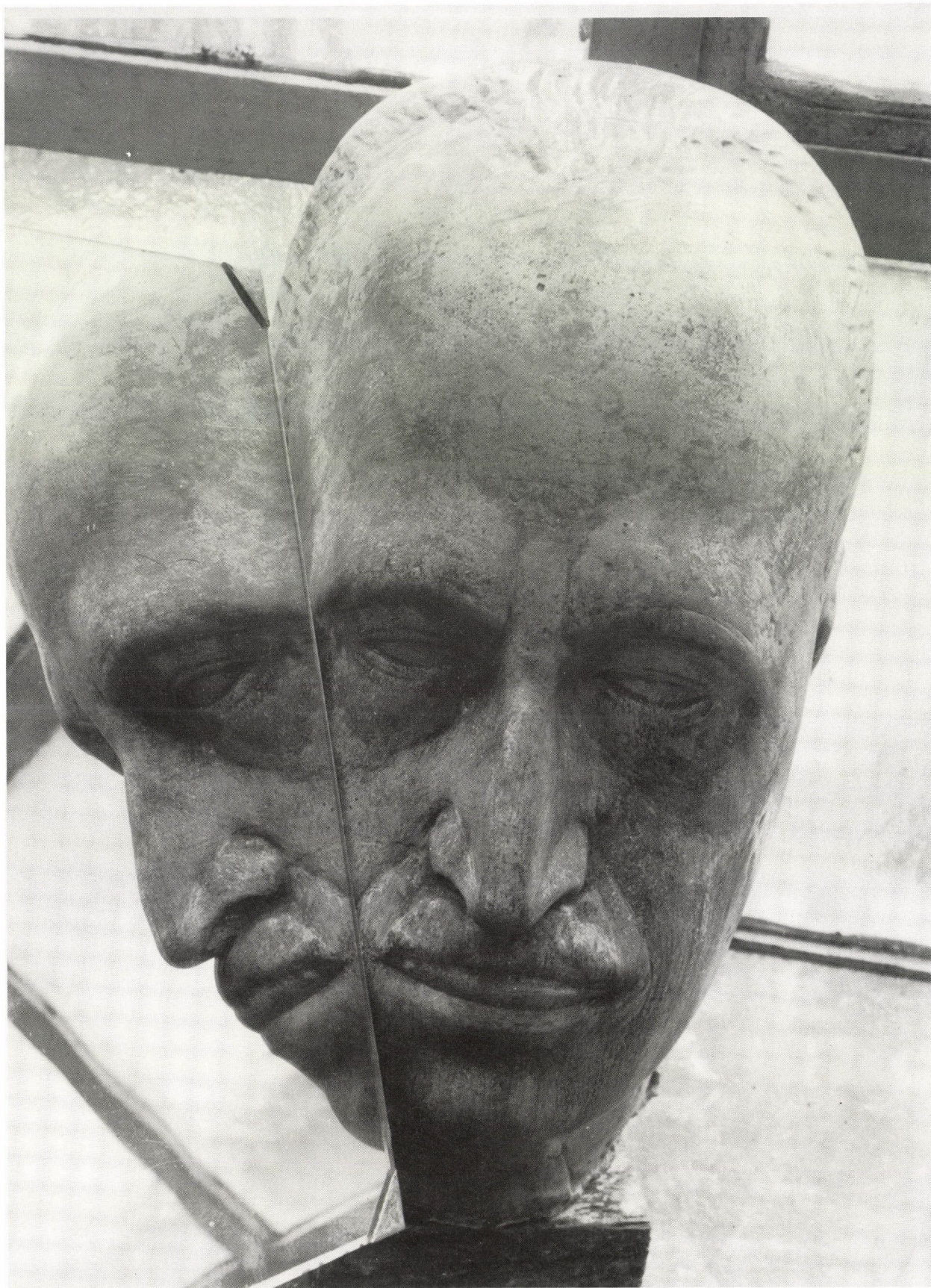


4. Langsfeld Károly: Vizhordó lány (Edénytartó). Bronz, 87 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 77.55-N

évente bemutatja műveit Párizsban és 1930 novemberében a budapesti Kovács-szalomban is, de megélhetését valószínűleg a kerámiamunkák biztosítják.

A bajok és a tragédiák itthon kezdődnek, a megélhetés és az érvényesülés nehézségeivel. Egyetlen biztos támasz a Római Magyar Intézet ösztöndíja, amely nemcsak néhány gondtalan évet, hanem az érvényesülést is jelenti. Ezt az itt tárgyalt szobrászok közül ketten, Vilt Tibor és Mészáros László kapják meg. Egy Vilttel készült interjúból képet alkothatunk magunknak arról, hogy ezt milyen nehéz volt elérni, és hogy milyen befolyása és nagy tekintélye volt már ekkor is Pátzay Pálnak, holott ő maga is ösztöndíjas volt még.[17] Krivátsy hazatérése után egy évvel Gelb Malvin virágüzleteiben állítja ki szobrait, hogy így szerezzen vásár-





5. Gerő Gyula: Ligeti Pál portréja. Gipsz, 32 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 52.841. Kiállítva: 1935. január. Korabeli fotó





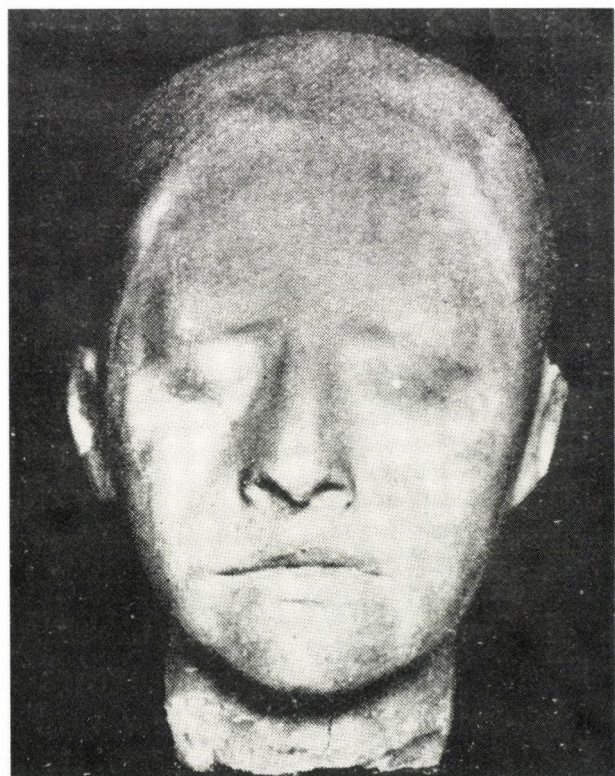
6. Mészáros László: *Leányfej*. Színezett gipsz, 25 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz. 59.133. Egykor Tamás Henrik tulajdonában



7. Vilt Tibor: *Tanulmányfej (Női fej)*. Bronzzal bevont gipsz, 32 cm. Debrecen, Déri Múzeum, ltsz. II.13/1930

lőkat.[18] Gárdos Miklós, aki mint az *École des Beaux-Arts* növendéke 1925-ben első díjat nyert,[19] majd 1927-ben Párizsban, 1929-ben itthon (Martyn Ferencsel) állított ki,[20] 1931-ben gyűjteményes kiállítást rendez az Ernst Múzeumban. Ekkor azonban már a Herendi Porcelángyárnak dolgozik. A jómódú családból származó Langsfeld Károly régiségboltot nyit[21] (tönkre is megy). Székessy Zoltán itthon fafaragásból próbál megélni, hogy aztán végképp Németországban telepedjék le. Bár a külföldi letelepedés ekkor még nem jelent végleges elszakadást, hiszen az UME törzstagjai között többen élnek Párizsban (Beöthy, Vörös) vagy Berlinben (Garai Lili), mégis rendszeresen szerepelnek a budapesti kiállításokon. Ma már azonban tudjuk, hogy ezek a művészek mégis kiszakadtak a magyar művészet történetéből. Hogy ez ne legyen végleges, azért maguk a művészek nagyon sokat tettek. Beöthy kiállításokat szervezett és állandó kapcsolatot jelentett a francia művészethez, Csáky kiállított itthon és rendszeresen írt a lapokba, Vörös Béla 1975-ben szinte teljes életművét hazaküldte, ennek ellenére nem részesei a magyar művészeti köztudatnak, és ez a művészettörténet-írás hibája. Vannak aztán olyanok, akikkel valóban megszakadt a kapcsolat. Litman Amerikában telepedett le és bár levelezett Vilttel, nem tudunk róla semmit. Gerő Gyuláról viszont legalább megjelent egy kis híradás, mely szerint Argentínában sikeres szobrász és főiskolai tanár lett.[22]

A veszteségek persze korántsem írhatók csak a kivándorlás számlájára. Lajos Béla fiatalon meghal tüdőbajban, Langsfeld (Sülyi) Károly a Donnál, Goldman a hitleri, Mészáros a sztálini koncentrációs táborokban pusztul el. 1944-ben, harmincegy éves korában hal meg Sajó Edit



8. Schaár Erzsébet: *Tanulmányfej*. Ismeretlen helyen. Reprodukálva: *Múlt és Jövő XX*. 1930. november, 401.



— ki tudja, hol? És pusztulnak a művek is; a művész egy-egy korszaka, vagy csaknem teljes életműve, hiszen egész műtermek dőlnek romba a háború alatt. Bor Pál a Klotild-palotában, Langsfeldé a Régiposta utcában, akár csak Cser Károlyé vagy Csorba Gézáé (Százados út), de Forgács-Hann korai műveinek nagy része is elpusztult. Sajó Edit néhány művét őrzi a Zsidó Múzeum, de vajon megvannak-e valahol Gárdos Miklós korai szobrai, amelyeket csak reprodukciókból ismerünk?

A KÚT és az UME kiállításain festők is mutatnak be szobrokat, így pl. maga Vaszary János,[23] de Mártis-Teutsch is.[24] Bor Pál pedig részben szobrásznak is számít ekkor. A kiállítások szoboranyagát kiegészítik a figurális kerámiák, Radnai Margit, Garai Lili, Forgács-Hann Erzsébet stb. művei, de mindenekelőtt Gádor István több kitűnő kollekciója.[25]

A kerámia mindenképpen jobb megélhetést biztosít, mint a szobrászat, de szobrászattal vagy kerámiával foglalkozni sikk is. „Abban az időben Mária sógornőm [Lipthay Mária bárónő] a téli hónapok délelőtti szobrászkodással töltötte. Egy ismert állatszobrásztól, Markup Bélától tanult. A vár alatti műhelyekben, az ún. Várbazár-soron dolgozott. Már kora reggel odasietett, akkor is, ha egy-egy bál után csak hajnalban került ágyba. . . Munkáit a herendi porcelángyár mindig elfogadta. Mária a szobraiért nem kért anyagi ellenszolgáltatást, csak mindegyikből 10–10 darabot. Ezekkel a kedves porcelánfigurákkal ajándékozta meg a családot és barátait.”[26]

Nádai Pál „A lakásberendezés művészete” című könyvében (1939) „Ízléstelenségek” fejezetcímrel foglalja össze mindazt, ami a modern lakásból kidobandó. Ezek között van „a szoborállvány, akár ébenfából készült, akár nem”. [27] Míg a századfordulón külön pályázatot írtak ki „szobor tartó állvány” tervezésére, pár évtized után tanácsos volt kidobni a lakásokból. Szerencsére a szobrok nem tűntek el az állványokkal együtt. Szobrok voltak a lépcsőfordulóknál és a falifülkékben, kisbronzok vagy kerámiák a vitrinekben, a szekrények és könyvespolcok tetején, a zongorán és mindenütt, ahol a sima bútorok erre lehetőséget adtak. Kétségtelen, hogy ezek inkább olcsó kerámiák vagy sokszorosított porcelánfigurák voltak, de volt egy igényesebb vásárlóközönség is. Erre utalnak a megrendelésre készült portrék, de az 1935-ös szoborportré- és kislasztikai kiállítás is, amelynek szép sajtóvisszhangja volt.[28] Rendezője, Tamás Henrik egyébként is pártfogója volt a szobrászatnak. Fiai arcképét Mészáros Lászlóval mintáztatta meg,[29] és a Tamás Galéria sorra mutatta be az ismert vagy kezdő szobrászokat.[30] 1938-ban *Modern magyar kislasztika*, 1940-ben *Mai magyar kislasztika* címmel rendezett kiállításain pedig minden korosztály és minden irányzat felvonult.

A szobrok jelentős része arckép. Jellegzetességük, hogy nagyon erősen a fejre, az arcra koncentrálnak. Kevés a mellkép, bár néha a váll is rajta van a portrén — így pl. Vilt 1926-os *Őnarcképén*, mely a korszak egyik főműve, de hasonló kompozíciójú Goldman *Tanulmányfej* című arcképe (Bronz, 1929) vagy Mészáros László egyiptizáló *Leányfeje*. A vállképek mindegyikére jellemző valamilyen fajta enyhe archaizálás. Míg a századelőn a ruha, a kéz, vagy a testfordulat is fontos, hiszen a portré a személyiséget érzelmileg közelítette meg, és egy életérzés kifejezőjévé vált, a 20-as, 30-as évek arcképei puritánok és tárgyilagosak. Természetesen tovább élnek a szobrászat állandó témái, különösen népszerű a „Fésüklődő” vagy a „Táncosnő” számos változatban, de már nem a szecessziós stilizálás szellemében. Ugyanakkor még mindig erősen hatnak a szecesszió

jellegzetes toposzai: a *Haláltánc* (Kövesházi Kalmár Elza, Forgács-Hann Erzsébet), vagy *Salome* ábrázolása (Gárdos Miklós, Cser Károly), és ide sorolható talán Gárdos bizarr *Kigyóbűvölője* is. Mellettük azonban a szobrászatban is megjelennek a modern élet kedvelt emblémái, amelyek az *art deco* tipikus témái: *Jazz-band* (Vörös Béla, Gárdos Miklós), *Golfozó*, *Motoros* (Gárdos) vagy a *Női fej autósapkával* (Vilt), de ide tartozhatott Forgács-Hann Erzsébetnek az a szobra is, amelyet a Nemzeti Szalonban is francia címmel állított ki: „Culture phisique”. A 30-as években felerősödő szociális érdeklődés pedig erősen hozzájárul ahhoz, hogy megszaporodnak a munkásfigurák a szobrászatban, amelyek sok esetben azonban egyszerűen csak karakterfejek vagy alakok, és csak néhány művésznel kapcsolódhatnak kifejezetten a munkásmozgalomhoz (Goldman, Mészáros).[31]

A 20-as évek közepén pályára lépő szobrászok számára nincs olyan zseniális példakép, mint a századfordulón Rodin művészete, amelyért lehetett rajongani, vagy lehetett elutasítani, de mindenképpen mérce és viszonyítási alap volt. És nincs olyan nagyhatalmú szobrászat-elmélet sem, mint volt Adolf Hildebrandé, amely az előző generáció magyar szobrászatát meghatározta. Nincs uralkodó irányzat, a próbálkozások ezért igen heterogének. Tovább él — és talán ekkor nyer polgárjogot — az 1910-es évek expresszionizmusa. Bár a kiállított szobrok csak részben azonosíthatók, megállapíthatjuk, hogy számos jelentős korábbi mű ekkor lesz közismertté. Pátzay pl. 1925-ben állítja ki az 1919-es *Álló fiút* és a *Sinkó Ervin*-portrét (1919). Az 1926-ban bemutatott *Tornázók* pedig valószínűleg azonos az 1917-es *Extázissal*. A KÚT folyóirat 1927-ben közli más, korai Pátzay-művekkel együtt (pl. *Gyümölcskosaras fiú*, 1915). Baranyai Ilona 1930-ban mutatja be a *Lépő ifjút* (1918),[32] és Schönbauer Henrik, aki már 1923-ban emigrált Amerikába, 1935-ben még szerepel a Tamás Galéria kiállításán. Bokros Birman négy egyéni kiállítást rendez a tárgyalt időszakban. Az expresszionizmus nagyon is jelen van tehát a korszak szobrászatában, de már sokat veszít erejéből, abból a lendületből és életérzésből, ami a lényege volt. A „hitet” és a „meggyőződést”, amit Ivan Goll az expresszionizmus alapjának tartott, külsőségek helyettesítik. Maradnak a megnyúlt és torzult arányok. „A mozdulatok dominálnak a tömeghatással szemben, ami szokatlan formákhoz vezet, hogy a túlzó érzéseket kifejezze.” — ahogy Stephanie Barron definiálta az expresszionista szobrászat jegyeit,[33] de ezek a mozdulatok gyakran enerváltak (Bor Pál: *Csók*, *Imádság*) vagy lágyan, hullámzóan stilizáltak (Forgács-Hann: *Szomorúság*, 1933, *Szerelmesek*).[34] Az érzelmi telítettség bizarr túlfűtöttséggé is válhat, valamilyen megfoghatatlan spiritualizmus jegyében. Krivátsy, Kalmár, Baranyai tagjai vagy kiállítói a Spirituális Művészek Szövetségének. Székessy Zoltánt német iskolázottsága és fafaragó múltja, Sajó Editet talán szintén a közös anyag, a fa vérese, faragása, festése hozta közel ahhoz az ún. primitivizmushoz, ami az expresszionizmus egyik felfedezésének számított.[35] Sokféle hatást egyesít rövid pályáján Gárdos Miklós. A *Salome* első változata (1922) vagy a *Hosszúnyakú nő* (1926) talán az expresszionizmushoz sorolható, míg a Párizsban készült *Salome II.* (1927) Gargallónak a kubizmusból kialakított sajátos art deco stílusához áll közel. A *Gordonkás* (1929) vagy a *Primás* (1929) már ismét ithon készült; szögletesen stilizált naturalizmusuk a hazai igények és a párizsi emlékek egyesítési kísérlete. Annál meglepőbb a *Nő macskával* címet viselő szobor (1929), mely „tisztán az absztrakt geometria nyelvét szólaltatja meg architektonikus fogalmazásban”. [36] Ez a kubusokból és



gömbökből felépített, helyenként stilizált jelzésekkel (arc és mellrészletek, hullámvonalak) tagolt szobor valóban egyedülálló a korszak magyar szobrászatában.

Miközben a nagy mesterek művészetében (Beck Ö. Fülöp, Pátzay, Medgyessy), de általános tendenciaként is az új klasszicizmus van kibontakozóban, a pályakezdő szobrászok sokirányú és kapkodó próbálkozásaiból két tudatos törekvést kell kiemelnünk. Mindkettő valamilyen normát keres a szobrászat számára, amelyet az eszményi ember és az eszményi szépség megtestesülésének tekint.

Az egyik, amelyet Beöthy István és Máttis-Teutsch János szobrai képviselnek, elméleti alapot, esztétikai irányelvet, sőt kánont keres az emberi alak ideális ábrázolásához, és így magának a műalkotásnak a létrehozásához. Ez a teoretikus hajlam kapcsolja össze a különböző generációhoz tartozó, Európa két távoli pontján (Párizs, ill. Brassó) élő, és Budapesten kiállító két művészt — legalábbis egy rövid időre.

Beöthy még műegyetemi hallgató korában talált rá arra az arányelméletre, az aránymetszésre, amelyben a természet és a művészet közös rendezőelvét ismerte fel. Életműve annak a programnak a megvalósítása, amelyben ez az elmélet (Beöthy a Fibonacci-számsor alapján szerkeszti, ill. tagolja szobrai) harmonikus és eszményien szép művek létrehozásához segíti a művészt. 1930-ig csak figuratív szobrokat készít, így az emberi alak felépítésében próbálta érvényesíteni ezt az eszményi arányt. Alakjai azonban nem annyira harmonikusak, mint inkább agresszívek lettek. Jellemző, hogy a Budapesten is kiállított művei közül a *Heros* (1927) később az *Action directe* címet kapta, a *Férfi* (1927) pedig *Felsőbbrendű ember* címen lett ismert. 1938-ban a Tamás Galériában a „Párizsi magyar művészek” kiállításán bemutatott műveit már valóban a szépség és a harmónia jellemezte, ezek azonban már elvont szobrok voltak (*Ölelkező ritmusok*, *Hármas ritmus*).

A Beöthy-nél tizenhárom évvel idősebb Máttis-Teutsch fordított utat járt be. Bár szobrászati tanulmányokat folytatott és szobrai többé-kevésbé végigkísérik pályáját, elsősorban festőként tartják számon; főművei a képek között vannak. Ezek a természeti élményből kiinduló, de végül is az élet lüktetését, és a lélek „virágait” kifejező, a teozófián alapuló művek az európai absztrakt festészet méltán elismert alkotásai. Az a fordulat azonban, amely munkásságában a 20-as évek végétől regisztrálható, és a figurativitáshoz vezetett vissza, az általa kialakított új elmélethez, és annak képi, szobrászati realizálásához köthető, „A művész hirdesse művében az új embert” — vallja az aktivizmus távoli viszhangjaként. „A művész a kor emberét a forma és az arányok újjáalakítása révén ábrázolja” — írja,[37] de nem dolgoz ki olyan szigorú arányrendszert, mint Beöthy. Elmélete eklektikus, és inkább belső küzdelmeinek a lenyomata, mintsem a megtalált igazságé. A jelen tanulmány számára azonban az az érdekes, hogy ez az elmélet, amely célját tekintve a stabilitás és az aktivitás kifejezőértékét, annak formáit és társadalmi vonatkozásait keresi a művészetben, a szobrászathoz is visszavezeti Máttis-Teutschot, mégpedig pályájának legjelentékenyebb szobrai készülnek ekkor. Szobrai kevésbé bántó az a kiszámítottság, ami festészetét egyre jobban lemerevíti. Művei „az emberi tökéletesség eszményét állították a néző elé, ám nem a klaszszikus görögség tárgyiaságával, hanem a szinte számtanilag gondolkodó tiszta elme esetlegességektől megfosztott hűvösségében.”[38] Ez az ideologikus művészet, mely esztétikai kategóriák és társadalmi értékek megfeleltetésére törekedett, végül is (1940–50-es évek) olyan kiagyalt művekhez vezetett, melyben egy új emblemátika kísérletét

fellelhetjük talán, de az eredmény az elmélet időszerűtlenségét igazolja. A tanulság hasonló, mint Beöthy-nél: az emberi tökéletesség ábrázolása a művészet számára hitelesen egyre kevésbé lehetséges.

Ezt a tanulságot persze nem könnyű felismerni és elfogadni, főleg nem egy művészpálya kezdetén. Azok a szobrászok, akik a tárgyalt időszakban talán tényleg alkothattak volna egy generációt (Goldman, Langsfeld, Litman, Mészáros, Schaár, Vilt — 1904–08 között születtek, és kb. azonos körökbe jártak, többen jó barátságban is voltak), szintén egy elmélet és szintén az eszmények jegyében kezdik pályájukat. Ezeket azonban nem valamilyen esztétikai elvont szabályból, hanem az emberi kultúrák történetének sajátos értelmezéséből merítik.

Míg a Brassóban teljes elzártságban élő Máttis-Teutsch csak levelezett Ligeti Pállal, Budapesten fiatal építészek és művészek gyűltekköré,[39] hogy hallgassák előadásait a művészet és a történelem múltjáról és jövőjéről, a kultúrák párhuzamairól és azok szüntelen ismétlődéséről. Elmélete, melyet Kurt Breysig, majd Oswald Spengler nyomán alakított ki, rendkívül nagyhatású volt; magyarul, majd németül megjelent könyveivel[40] az egész magyar sajtó foglalkozott, az Új Időktől a Századokig, Lyka Károlytól Szekfű Gyuláig. Spenglerrel ellentétben Ligeti a múltban felismert analógiák alapján egy pozitív jövő-képet rajzolt fel, és ez az optimizmus a világháború utáni értékvesztés és célnélküliség idején valóban útmutatóként hathatott. Elméletének alapja az a szellemtörténeti kultúrmorfológia, mely a történelmet a leginkább szembevető kútfőkből, a műalkotásokból kiindulva korszakolja, amennyiben a művészetből következtet egy-egy korszak gondolkodás-formáira. Ligeti három nagy korszakot különít el: az egyiptomi, a görög és a keresztény kultúrát, amelyeket az építészet, szobrászat és festészet dominanciáinak felelt meg. Az egyes kultúrákat tovább tagolja hármas egységekre, majd az így létrejövő korokat ismét három részre osztja a művészet három nagy műfajának megfelelően. Háromszor hármas rendszere szerint ismétlődik tehát az emberi kultúra és történelem, amelyben minden periódus csúcsa a szobrászati korszak. Ugyanis a szobrászat az a műfaj, amely megvalósítja a művészet célját, hidat ver a „fogalmakba burkolt” és az „érzékkelhető, a valóságos világ között”,[41] vagyis a szellem és az anyag között, ahogy ezt Hegel tanította. Ennek megfelelően a művészetek fejlődése „plasztikopetális”,[42] mert a „Kunstwollen” a szobrászi korokban teljesedik ki. Ekkor a művészet derült, harmonikus, boldogan nyílik meg a világ szépségeinek. Állításai igazolására Ligeti mindig hoz példákat, melyekből az egyiptomi és a görög művészet alkotásai normaadókként emelkednek ki.

A Ligeti köré gyűlt fiatal szobrászok (Mészáros, Vilt, Goldman, Litman és valószínűleg Langsfeld[43]) egy felfelé ívelő jövő képét kapják Ligetitől, melynek művészete harmonikus, derült, eszményképeket és hitet adó lesz, és amelynek előképeit az egyiptomi és görög művészet Spengler-Ligeti-féle interpretálásában találják meg.[44] Mindnyájuk korai munkái portrék, vagy inkább fejek, és feltűnően hasonlóak. Időtlenek és maszkszerűek, sőt maszkok is. Ennek van egy eszmei és van egy technikai oldala. A maszk a személyes és a személytelen különös egységét valósítja meg. A leghívebb lenyomata az emberi arcnak, de annak az arcnak, amelyet a mindennapi életben nem látunk, mert mi a szüntelenül változó, a pillanat meghatározta, eleven arccal nézünk szembe. A maszk ezt merevíti időtlenné. Ezt a maszkyszerűséget Spengler és Ligeti is kiemeli a görög szobrok jellemzőiként. „Egészen Lysipposig nincs egy igazi karakterfej. Csak maszkok vannak.” — írja Spengler.[45]



Vilt és társai portréikban erre az időtlenségre törekednek. Ennek eszköze pedig feltehetően az volt, hogy az élő modellről ötvényt csináltak, ezt mintázták át később szoborrá. Több esetben maguk a maszkok is megmaradtak.[46] (Schaár Erzsébet később élő arcokról készített maszkokkal alkotta meg élete főműveit.) Vilt azonban ezt a módszert mélyen elítélte, ő a maszkokat is mintázta.[47] Tudatosan és következetesen járt végig egy szobrászi utat, melyben nem a feladat megoldása, elvégzése, hanem annak mind mélyebb megértése volt fontos számára.

„1925–30. Ez öt évben főként fejeket mintáztam, eredményeit ennek a korszaknak az 1929. évi kollektív kiállításán mutattam be.[48] E szakasz fő jellemvonása az ábrázolt fragmentum mivolta. (Fejek nyak nélkül, Torzók) Részletek megfigyelésében telt el ez a hosszú idő. A fejek szerkezete görög, egyiptomi utánérzésről tanúskodik. Nem volt a megfigyelés oly erős, hogy a fejek szerkezetéből vitt volna a részletformák felé. Nem tudtam a kérdést egészében felfogni. Múzeumi élmények után igazodtam, s a való élet esetlegességeit aggattam a már meglévő szerkezetekre... Mindazt, ami nekem akkor expresszió volt, azt a fejek közvetlen a fej alatti elvágásával akartam kifejezni, s ez egyben a plasztikai mondanivaló is. (A fej egy golyó) Pszi-

chológiájuk a mosoly, ez nagyrészt archaikus görög hatás volt. Ezek az »autósapkás nő feje«, tanulmányfej a debreceni múzeumban, a Fővárosi Képtár kontyos női feje, szinte klasszikus[ak], és a gyermekfej.”[49] „Élesen éreztem, hogy végülis egy klasszicizmus fog kialakulni.”[50] Ő maga a *Bergman Terka*-portrétól számítja művészetének fordulát, amelyben már — Freud és Ferenczi hatását is feldolgozva — „pszichológiai energiák kezdtek dolgozni.”[51] Ekkor talál magára, eljut a maszktól az archoz, a személytelenről a személyeshez, vagyis az *ideálistól* a *reálshoz*, ami néhány év múlva már fájdalmasan *torz* lesz (*Háború után*, 1936).

A 20-as évek pályakezdő szobrászainak stíláriis útkeresései itthon sorra kifulladásra. Sem a múlt példái, sem a szépség és harmónia különféle kánonjai nem adtak támpontot a szobrászat örök témája, az emberi alak megformálásához. Az eszményi harmónia elvontta, az emberi alak tragikusan diszharmonikussá vált. Ezt a tanulságot vonhatták le azok a művészek, akiknek a pálya kezdése után még maradt idejük — életük — a pálya folytatására is.

Nagy Ildikó

## JEGYZETEK

1 A Képzőművészek Új Társasága, K.Ú.T. Második kiállításának katalógusa. Budapest, Nemzeti Szalon, 1925. március 6.

2 *Pécsi Pilch Dezső*: Öt esztendő. Bevezető az UME III. kiállításának katalógusához. Budapest, Nemzeti Szalon, 1931. február. A kilenc művész: Büky Béla, Csók István, Déry Béla, Emőd Aurél, Klie Zoltán, Kövesházi Kalmár Elza, Pécsi Pilch Dezső, Scheiber Hugó, Vaszary János. A 3. sz. jegyzetben szereplő katalógus a kilenc művész közül csak Kövesházi Kalmár Elzát, rajta kívül pedig Lesznai Annát említi a rendkívüli tagok között. Levelező tagokat nem sorol fel. A rendes tagok között szerepel Ferenczy Béni, Gergely Tibor és Simay Imre.

3 „Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938” Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloss Halbturn, Burgenland. 7. Mai bis 26. Oktober 1993.

4 Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig. MissionArt Galéria, Miskolc 1992. A katalógus szerkesztette *Jurecskó László és Kishonthy Zoltán*; Az expresszionizmus után. Új tárgyiasság és új klasszicizmus a magyar művészetben. Szombathelyi Képtár, 1992. nov. 13.—dec. 13. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette *Gál Zoltán*.

5 Bor Pál (1889–1982) emlékkiállítás. Képzőművészeti Főiskola — Régi Múcsarnok, 1986. Az életrajzi táblázatot összeállította *Bor István*.

6 *Hunyady Sándor*: Attila. Magyarország, 1942. máj. 12. 7.

7 A LXXIV. csoportkiállítás katalógusa. Budapest, Nemzeti Szalon, 1931. dec.

8 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Lexikongyűjtemény, Szentiványi-hagyaték. Újságkivágat a Magyarország 1943. máj. 2-i számából.

9 *Wilt Pál* interjúja Vilt Tiborral. In: Vilt Tibor (1905–1983) emlékkiállítás katalógusa. Székesfehérvár, Csók István Képtár, 1986. 6.

10 *Dévényi Iván*: Vörös Béla élete. In: *Németh Lajos* szerk.: Béla Vörös — Vörös Béla. Budapest 1972, 11.

11 *Supka Géza dr.*: Gárdos Miklós, a stílusok vándora. Lantos Magazin, 1930:17, 1462.

12 *Kállai Ernő*: Székessy Zoltán. Magyar Művészet XI. 1935, 238.

13 *Oelmacher Anna*: Langsfeld Károly, a szobrász. Kritika 13. 1975:7, 12. (Langsfeld vsz. az 1930-as évek közepén magyarosított meg a nevét, és Sülyi Károly néven állított ki.)

14 Lásd a 10. sz. jegyzetet, ill. a Képzőművészeti Főiskola Évkönyve. Budapest 1926. (Ez az évkönyv az 1921–22-es tanévtől az 1924–25-ös tanévig tartalmazza az adatokat.)

15 *Hesset, C.*: L'Exposition particulière de sculpteur Nicolas Krivatsy. La Revue Moderne. Illustrée des Art et de la Vie. XXX. 8., 1925. 30. apr., 4–6; *Gesztesi Gyula*: Egy magyar szobrász sikere Párizsban. Magyarország, 1925. ápr. 9., 10; —: Krivatsy-zs. Pestí Napló, 1937. jan. 31., 10.

16 *Rátky Zoltán—Stražimir Oszkár*: A magyar legújabb kor lexikona. Budapest 1932.

17 Interjú Vilt Tiborral 1983. jan. 25-én. Készítette: *Kabán Sándor*. Magyar Nemzeti Galéria (MNG) Adattára, 21907/1983 I. —II.—III., 13. oldal.

18 Egy elkeseredett szobrász levele. Est, 1929. okt. 23. Krivatsy 1929. okt. 21. és dec. 2. közötti Gelb Malvin Múzeum körüli, Teréz körüti és Andrássy úti virágüzleteiben mutatta be szobrai, időnként cserélve azokat.

19 Magyarország, 1925. febr. 25., 10.

20 Tamás Galéria kiállításai XIII. 1929. okt. 19–30. Martyn Ferenc és Gárdos Miklós.

21 Lásd a 13. sz. jegyzetet.

22 Művészet IV. 1963:7, 44. Hírek rovat.

23 Az UME III. kiállítása. Budapest, Nemzeti Szalon, 1931. február. Arcmász, Guggoló, Térdelő — mindegyik gipsz.

24 1929. Tamás Galéria, közös kiállítás Hincz Gyulával és Mészáros Lászlóval; 1930. jan. KÚT-kiállítás, Budapest, Nemzeti Szalon, 145, 146 sz. tételek; 1932 a KÚT és az UME közös kiállítása, 118. tétel.

25 1926. márc.—ápr. A KÚT III. kiállítása, Ernst Múzeum, 84. és 126. sz. tételek; 1929. dec. 14–31. Tamás Galéria: Halápy Jánossal közösen rendezett kiállítás; 1930. ápr. Az UME II. kiállítása, Nemzeti Szalon, 102–110. sz. tételek; 1934. dec. 1–17. a KÚT kiállítása, Nemzeti Szalon, 57–73. sz. tételek; 1936. okt. 3–12., Tamás Galéria: Új realista csoport bemutatkozó kiállítása. 52–54. sz. tételek; 1938, Tamás Galéria: Modern magyar kisplasztika, 20–22. sz. tételek.

26 *Odescalchi Eugénie*: Egy hercegnő emlékezik. Budapest 1987, 183–84.

27 *Nádai Pál*: A lakásberendezés művészete. Budapest 1939, 292.



28 Szoborportré és kispasztikai kiállítás. Tamás Galéria, 1935. jan. 20—febr. 4.; Modern magyar kispasztika. Tamás Galéria, 1938. jan. 9—17.; Mai magyar kispasztika. Tamás Galéria, 1940. febr. 25—márc. 10.

29 Mészáros László: Tamás Dénes portréja, gipsz, 24 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum (JPM), ltsz. 60.113; Tamás Péter portréja, gipsz, 27 cm. Pécs, JPM, ltsz. 60.112.

30 A Tamás Galéria egyéni kiállításain Andrassy Kurta János, Bán Edit, Beck Ö. Fülöp, Bokros Birman Dezső, Bor Pál, Borberek Kovács Zoltán, Borsos Miklós, Csorba Géza, Forgács-Hann Erzsébet, Gádor István, Gárdos Miklós, Gerő Gyula, Kovács Margit, Lévy Vilmos, Máttis-Teutsch János, Medgyessy Ferenc, Mészáros László, Mokry-Mészáros Dezső, Rubletzky Géza, Rumi-Rajki István, Schaár Erzsébet, Szandai Sándor, Székessy Zoltán, Szervátiusz Jenő, Szomor László és Vilt Tibor mutatta be szobraikat.

31 Igen tanulságos volna az eredeti címek megkeresése és a címváltozások követése.

32 A KÜT kiállítása. Nemzeti Szalon, 1930. jan., kat. 5. sz. MNG, ltsz. 93.4-N. Ezúton köszönöm meg Földes Máriának, hogy Baranyai Ilona hagyatékára felhívta a figyelmemet.

33 *Stephanie Barron* szerk.: Skulptur des Expressionismus. München 1984, 15.

34 Bor Pál szobrai reprodukálva: Magyar Iparművészet XXVII. 1924, 26; Forgács-Hann szobrai: Pécs, JPM, ltsz. 57.247, ill. 72.259.

35 Sajó Edit tudomásom szerint autodidakta volt, általam ismert egyetlen domborműve a naiv művészet hatását mutatja: Asztalnál ülők, fa. Országos Zsidó Múzeum, Budapest, ltsz. 90.295. 1931 márciusában a Kovács Szalonban Dési Huber Istvánnal rendezett közös kiállítását Elek Artúr ismertette, aki az ő műveit érdekesebbeknek ítélte, mint Dési Huberéit (Újság, 1931 márc. 7.).

36 Lásd a 11. sz. jegyzetben i. m., ahol a művek reprodukciói is vannak.

37 *Máttis-Teutsch János*: Művészetiideológia. Stabilitás és aktivitás a műalkotásban. Korunk XXX. 1971, 604–608. Eredetileg: Kunstideologie. Potsdam 1931.

38 *Szemlér Ferenc*: Az eszmétől az emberig (1947). In: A költészet értelme. Bukarest 1965, 236.

39 *Rácz György*: Mészáros László elveszett művei. Művészet XI. 1970:10, 8.

40 *Ligeti Pál*: Új Pantheon felé. Budapest é. n. (1926); Uő: Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung. München 1931.

41 *Ligeti*: Új Pantheon felé i. m. 140.

42 *Ligeti* i. m. 141.

43 Lásd a 13. sz. jegyzetben i. m.

44 Az egyiptizálásról részletesen: *Nagy Ildikó*: Mészáros László pályakezdése. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 41–46.

45 *Oswald Spengler*: Der Untergang des Abendlandes. I. Band: Gestalt und Wirklichkeit. München 1924<sup>2</sup>, 338.

46 Goldman: Maszk, 1928, gipsz, 18 cm. Magántulajdon; Mészáros: Vízköpő maszk, 1929, festett gipsz, 33,5 cm. MNG, ltsz. 63.14-N; Női képmás (Julesz Jenőné maszkja), patinázott gipsz, 29,5 cm. MNG, ltsz. 78.2-N.

47 Lásd a 9. sz. jegyzetben i. m. 6. Vilt elmondja, hogy az akkori szobrász tanársegéd, Farkas Zoltán hogyan készített portrét élő modellről vett maszk után.

48 Kmetty János festőművész—Vilt Tibor szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Tamás Galériában. 1929. febr. 7—18.

49 Dátum nélküli, tintával írott feljegyzés, vízjeles papíron. Wilt Pál tulajdona. Ezúton köszönöm meg Kovalovszky Márta segítségét, aki a kéziratot megmutatta.

50 Lásd a 17. sz. jegyzetben i. m. 26.

51 Lásd a 17. sz. jegyzetben i. m. 27.

#### JUNGE BILDHAUER AN DEN AUSSTELLUNGEN DER KÜNSTLERVEREINIGUNGEN KÜT UND UME (1925–1935)

In den Ausstellungen der 1924 gegründeten Neuen Gesellschaft Bildender Künstler (KÜT) und des 1925 gegründeten Vereins Neuer Künstler (UME) traten zahlreiche junge Bildhauer vor die Öffentlichkeit, die von ihren Studienreisen und Wanderjahren in Europa einen neuen Geist nach Ungarn mitbrachten. Ihre Werke vertreten zum Teil eine weniger schwungvolle, energierte und stilisierte Variante des späten Expressionismus, zugleich erscheinen aber auch die charakteristischen modernen Themen und die eigenartigen Formen der Art Deco in diesen Ausstellungen. Dabei läßt sich in zwei markanten Tendenzen das allgemeine Bestreben der Kunst der Epoche erkennen, als Organisationsprinzip des künstlerischen Schaffens eine theoretische Grundlage, sogar einen ästhetischen Kanon zu finden. István (Étienne) Beöthy glaubt dies in einer Theorie von den Proportionen, in einer Abart des Goldenen Schnittes, der Fibonaccischen Reihe zu entdecken, János Máttis-Teutsch hingegen bestimmt in den Theorien seiner „Kunstideologie“ (1931) den künstlerischen Wert der Stabilität und der Aktivität sowie deren Formen und gesellschaftliche Entsprechungen im Hinblick auf das Kunstschaffen. Eine eigenständige Gruppe junger Bildhauer scharte sich um den Architekten und Kunsttheoretiker Pál Ligeti, der

ihnen seine Ansichten über die Zukunft der Kunst und aufgrund der Spenglerschen Kulturphilosophie über Parallelen und Wiederholungen in der Geschichte vortrug. Er umriß in seinen Vorlesungen eine heitere und harmonische Kunst der Zukunft, die sich gegenüber den Schönheiten der Welt aufgeschlossen zeigt. Er lenkte ihre Aufmerksamkeit auf Werke der ägyptischen und der frühen griechischen Kunst, und die jungen Bildhauer begannen ihre Laufbahn im Geist dieser Vorbilder. Diese Frühwerke sind von einer zeitlosen Harmonie gekennzeichnet. Es war Tibor Vilt, der die engen Grenzen und die Irrealität dieser Auffassung erkannte: Seit Mitte der 30er Jahre herrscht denn auch — nach der Rezeption Freuds und seines ungarischen Schülers Sándor Ferenczi — die Psychologisierung auf seinen Porträts vor. Das Menschenbild, das sich aus seinen Werken entfaltet, schreitet vom *Idealen* über das *Realistische* bis zum schmerzhaft *Verzerrten* voran.

Die Bildhauer, die ihre Laufbahn Mitte der zwanziger Jahre begonnen hatten, mußten der Reihe nach erkennen, daß bei der Gestaltung des idealen Menschen weder die Vorbilder aus der Vergangenheit noch die unterschiedlichen Kanons der Schönheit genügend Anhaltspunkte liefern. Die Fortsetzung der Künstlerlaufbahn war aber nur wenigen unter ihnen beschieden.







## CSONTVÁRY MINT ÜRÜGY

### ADALÉK A KULTÚRPOLITIKA VÁLTOZÁSAINAK MECHANIZMUSÁHOZ

Csontváry más volt — kezdeném e rövid dolgozatomat, de mindjárt meg is állok, attól tartva, hogy ezzel az egyetlen rövid szóval, „más”, nem provokálók-e újabb Csondváry-vitát? Éppen ezért nem is kívánok most a *másság* minősítésébe vagy magyarázatába, s még bizonygatásába sem belekezdeni. Pusztán azt szeretném jelezni, hogy *másnak*, kortársaitól különböznek kellett ténylegesen lennie, mert egyébként aligha támadhatott volna személyisége és művésze, hagyatéka körül oly sok vita. Életében még csak megbocsájtóan megmosolyogták, azóta azonban szinte egyfolytában vitatkoznak fölötte. Ki számára példa, ki számára csak egyszerűen bolond volt; az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején neve egyszer csak a kultúrpolitikai váltás, a szellemi konszolidáció egyik jelképévé válva került ismét a porondra. Azóta pedig — változó hevességgel — az újra-fölfedezők és birtokba-vevők vitája folyik: ki közöttük az igazi értő, ki a készületlen önjelölt, kit illet a hagyatéka, ki igazán méltó a szolgálatára?[1]

Az 1956-os forradalom leverése után a berendezkedő új hatalom még sokáig légüres térben érezhette magát, s a megtorlásokkal párhuzamosan már 1957 elejétől erőfeszítéseket tett az írók, művészek és általában a vezető értelmiség — ha nem is támogatásának, de — legalább semlegességének az elnyerésére. Nyilvánvalóan ezt a célt szolgálta az 1957-es Tavaszi Tárlat megrendezése, amelyen hosszú, reménytelen évek után először léphettek a nyilvánosság elé az addig egyedül üdvözítőnek hirdetett szocialista realizmustól eltérő stílusban dolgozó művészek is. Igaz, hasonlóan nyitott rendezvényre ezután ismét sokáig nem volt példa, de nem jött vissza többé a szellemnek az a tökéletes elszigetelése sem, amely az ötvenes években valami egészen elképesztő precizitással működött. Újra és újra a legváratlanabb pillanatokban és helyeken nyíltak úgynevezett „kiskapuk”, s bár bezárásukról, elrejtésükről kisebb-nagyobb késéssel mindig intézkedtek, az így támadt réseken beáramló oxigén mégis csak lehetőséget adott a túlélésre.

Visszanézve ezekre az évekre, egyre inkább úgy tűnik, hogy a „kiskapuk” és a „kisebb-nagyobb késés” sem voltak egészen véletlenek. Nem kell persze arra gondolni, hogy valaki vagy valakik jóindulatáról lett volna szó ezekben az esetekben, inkább a kultúrpolitika irányítóinak óvatos, tapogatódzó kísérleteiről, a Kádár János által általánosan megfogalmazott „aki nincs ellenünk, az velünk van” tétel érvényesítéséről ezen a talán különösen is érzékeny és fontos terepen.

1958-ban a brüsszeli világkiállítás jó alkalomnak látszott, hogy a Kádár-rendszer megkíséreljen kilépni a hosszú ideje tartó nemzetközi elszigeteltségből. A magyar pavilon egész kulturális programját ennek a célnak állították a szolgálatába, s ebben kiemelt szerepe volt a kiállított Csondváry-képeknek is.[2] A brüsszeli kiállítással egy időben jelent meg egyébként az első reprodukciós album is Csondváryról Ybl Ervin bevezetőjével.[3] A sikerre építve

1962-ben pedig a brüsszeli Palais des Beaux Arts-ban került sor Csondváry műveinek most már önálló kiállítására, s ezzel párhuzamosan megkezdődtek az 1963-as székesfehérvári bemutatónak az előkészítő munkái is.[4]

A legendás emlékü székesfehérvári Csondváry-emlékkiállítás 1963. május 18-án nyílt meg a Csók István Képtárban. Az előzmények után azt lehetne hinni, hogy eddigre már természetes lett volna az életműnek a hazai bemutatását is megszervezni. Az utolsó pillanatokban azonban mégis történt valami zavaró dolog, ami jelezte, hogy a „mélyben” még korántsem egyértelmű ezzel kapcsolatosan minden. Az eredeti elképzelések szerint a kiállítást Pogány Ö. Gábor, a Magyar Nemzeti Galéria akkori főigazgatója nyitotta volna meg. Az utolsó napokban — amikor már a nyomdából kikerültek a kész meghívók is — Aczél György, aki akkor a művelődési tárca miniszterhelyettese volt, telefonon közölte Estélyi Gyulával, a Fejér Megyei Tanács elnökhelyettesével, hogy a Csondváry-emlékkiállítás nem olyan rangú esemény, hogy azt egy országos intézmény főigazgatójának kellene megnyitni![5] Így állt aztán az ünnepélyes vernisszázs népes közönsége elé végül Bujdosó Imre elvtárs, a megyei tanács akkori elnöke.

A rendező múzeum számára persze meglehetősen kellemetlen volt ez az intermezzo. A kisebbik kellemetlenség az volt, hogy Pogány Ö. Gábornak magyarázzuk meg, hogy miért történt a hirtelen változás: értette ő azt minden magyarázat nélkül is. Kellemetlenebb volt, hogy a telefonos intézkedés alig néhány hónappal a múzeum tanácsai kezelésbe kerülése, 1963. január 1. után szinte azonnal megkérdőjelezte az új gazdák előtt az intézmény vezetőségének politikai hitelét, ami pedig akkor sem rövid, sem hosszú távon nem volt következményeiben kis dolog!

A kiállításnak azután igen nagy sikere volt, a látogatók az ország minden tájáról sereglettek Székesfehérvárra, és szokatlanul nagy volt az esemény sajtóvisszhangja is.[6] Szeptember 14-én váratlanul magas rangú látogatók érkeztek: az éppen Magyarországon tartózkodó N. Sz. Hruscsov feleségét egy „hölgyprogram” keretében Kádár Jánosné kísérte Székesfehérvárra. Nyina Hruscsovát a képek látványa magával ragadta, s több mint egy órát töltött a kiállításon. Másodnapra pedig újra jelentkezett Aczél György az említett elnökhelyettesnél, s bejelentette, hogy a kiállítást rövidesen Budapestre fogják vinni.[7]

Nem régen egyik kiváló művészettörténész kollégánk egy lektori véleményben „anekdotá”-nak nevezte a fenti történetet, valószínűtlennek tartva, hogy Nyina Hruscsovának ilyen „közvetlen” befolyása lehetett volna a magyar kultúrpolitikára. A kétkedőnek persze részben bizonyára igaza van, mert az elhatározás valahol már bizonyára megfogalmazódott. És mégis, az elhatározás mellett (ma bármennyire is furcsának találhatja ezt valaki), úgy látszik, szükség volt erre, az ilyen jellegű nyilvános és látványos igazolásra is!



Persze érdemes föltenni a kérdést, hogy miért lehetett egyáltalán ennyire központi probléma 1963-ban egy akkor már csaknem négy évtizede halott művész munkáinak a bemutatása? Vagy konkrétabban fogalmazva: miért félt bárki is Csontvárytól? Nos, a kultúrpolitika irányítói nem Csontvárytól féltek, hanem egészen egyszerűen az eseménynek a precedens-értékétől, attól, hogy ezt követően teret nyerhetnek a művészeti életben korábban tiltott és háttérbe szorított stílustörékvések. Ez a fajta aggodalom egyébként a sajtóban is megfogalmazódott, s hogy éppen a Népszabadságban, a párt lapjában, az akkoriban a szinte kötelező érvényű hivatalos álláspontot jelentette. Komlós János — bírálva a Csontváry művészetét lelkesen üdvözlő kritikákat — így ír: „... a mi eszményünk az a művészti-pus, amely nemcsak érzi a világot borzolt idegekkel és nemcsak feldúltan tükrözi, de változtatni is akar rajta tudatosan, másokkal vállvetve. Ezekben a mostani kritikákban viszont elsikkad a művészi tudatosság kérdése, a forradalmi mozgalmakkal azonosulni tudó művész eszménye, és akarva-akaratlanul felmagasztosul az ösztönösség, a látomás, a révültség, mindaz, ami irracionális a művészetben.” Majd így folytatja: „Csontváry tragikus magányossága a kor ha-

ladó mozgalmaitól való távollétét is visszatükrözi. És ha ezt nem tárjuk fel a kritikákban határozott elviséggel, akkor maholnap Csontváry mögé búvik mindaz, ami ma nálunk magányos, mert dilettáns vagy művészileg, eszmeileg ellenzéki, tehát »meg nem értett«.”[8]

Komlós pontosan fogalmazott, jól látta, hogy merre vezet az út. Csontváry művészete, Csontvárynak a valósághoz való viszonya — akár üdvözölte ezt valaki, akár kárhóztatta — valóban hivatkozási alappá, s egyfajta mércévé is vált, hogy meddig terjedhet a művészi szabadság. Ahogyan korábban a posztnagybányai művészekkel és hagyományokkal kötött kompromisszum, úgy járult most hozzá Csontváry bemutatása és elismerése is a szellem kötelekeinek lazításához. Az Aczél György nevével fémjelzett kultúra-irányításnak az első óvatos, és mégis látványos lépései voltak ezek az engedmények útján — egy sajátos-fajta, ellenőrzött szabadság felé, amelyet később a „három T” kategóriáival határoltak körül, felszabadulva és megjelölve a művészetek területét és a művészek körét, kijelölve a *támogatott*, a *tűrt*, a *tiltott* kategóriákat.[9]

Kovács Péter

## JEGYZETEK

1 Legutóbb *Pernecczy Géza* kezdeményezett vitát a Népszabadságban, amely kultúrpolitikai, muzeológiai és tudományos kérdéseket és köröket is érintve vert mind szélesebb hullámokat a napilapban és az Új Művészetben is. *Pernecczy Géza*: Odaadjuk-e Csontváryt a Nyugatnak? Népszabadság 1993. április 17., *Romváry Ferenc*: Csontváryt nem adjuk. Uo. 1993. május 18., *Pernecczy Géza*: Senki földjén. Uo. 1993. május 18., *Mihály Mária*: A Csontváry életmű világhírre kész. Uo. 1993. június 5., *Pernecczy Géza*: Nincs adat a Csontváry-kéziratok jelenlegi sorsáról. Uo. 1993. június 5. *Timár Árpád*: Hol tart a Csontváry-kutatás? Új Művészet IV. 1993. július, 78–80., *Pernecczy Géza*: Hol tart a Csontváry-hagyaték keresése? Uo. 1993. augusztus, 64–65., *Timár Árpád*: Néhány megjegyzés Pernecczy Géza írásához. Uo. 1993. augusztus, 65., *Romváry Ferenc*: Csontváryról objektíven. Uo. 1993. szeptember, 83–84. — A vita a kézirat lezárásakor eddig jutott, de valószínűleg még folytatódik.

2 Az 1958-as brüsszeli világkiállítás nemzetközi pavilonjában az „50 év modern művészete” című kiállításon Csontváry *Sétalovaglás a tengerparton* című képe szerepelt. További három Csontváry-kép — *Mária kútja*, *Sétakocsizás újholdnál Athénben* és *Vilányvilágított fák fájában* — a magyar pavilonban volt látható. Vö.: *Gerlóczy Gedeon*: Magyar képzőművészet Brüsszelben. Magyar Építőművészet VIII. 1959:1–2, 69–74, ismét megjelent: *Csontváry-émlékkönyv*, Budapest 1976, 224–226.

3 *Ybl Ervin*: Csontváry Tivadar. Budapest 1958.

4 Az 1962-es brüsszeli kiállítással foglalkozó belga kritikákból válogatás olvasható a *Csontváry-émlékkönyvben*, 231–240. Az 1963-as székesfehérvári és az azt követő budapesti kiállításokkal

kapcsolatosan gazdag iratanyagot őriz a székesfehérvári Szent István Király Múzeum adattára és irattára a 44-12-1962. és a 44-15-1963. sz. fondokban.

5 Ebben a részletben személyes emlékeimre kell támaszkodnom, tekintve, hogy a korszak kultúrpolitikai gyakorlatának megfelelően ügyszer nem keletkezett. Viszont a Szent István Király Múzeum adattára 1963-as „Kiállítások” dobozában az 1. számú dossziében megtalálható a Csontváry-kiállítás meghívójának mindkét változata, s az elsőn még az olvasható: „Ünnepi beszédet mond Pogány Ö. Gábor”. — A főigazgató egyébként aztán nem is jelent meg a május 18-i megnyitáson.

6 Ld. a szerző beszámolója az István Király Múzeum Évkönyvében (Alba Regia VI-VII. 1966, 141.).

7 A Szent István Király Múzeum adattárának 1218. ltsz.-ú, 18. sorszámu vendégkönyvében olvasható, 1963. szeptember 14-i cirill betűs bejegyzés alatt N. Hruscsova aláírás. Alatta a szöveg magyar fordítása: „Nagyon örülünk, hogy megismerkedhettünk egy tehetséges művész alkotásaival. Csontváry képeinek kiállítása igen mély benyomást kelt.” A bejegyzést aláírta Kádár Jánosné is. — A kiállítás Budapestre szállításával kapcsolatos első írott „dokumentum” jellemző módon egy újságcikk a Hétfői Hírek 1993. szeptember 23-i számában.

8 *Komlós János*: Kritikátlan kritikák. Népszabadság 1963. november 24. Újra megjelent: *Csontváry-émlékkönyv*, 271–275.

9 A „három T” fogalma a hatvanas évtized végén bukkant föl a kultúrpolitikában, de a kutatás máig nem tudta tisztázni, hogy ki, hol és mikor használta először.

## CSONTVÁRY AS A PRETEXT ON THE MECHANISM OF CHANGE IN CULTURAL POLICIES

After 1956 the cultural policy-makers took tentative steps to relax the total ideological and stylistic censorship of the '50s in fine arts. The aim—just like in literature and other areas—was to break through the isolation of the government caused by the suppression of the revolution and to win at least the neutrality, if not the support, of the intellectuals. These cautious steps included the revision of Csontváry's oeuvre, the recovery of his pictures from the recesses of stores and their presentation to the public, first abroad, at the Brussels World Fair in 1958, then again in Brussels in the Palais des Beaux Arts in 1962, followed by an exhibition in

Hungary, in Székesfehérvár in 1963. The autumn exhibition in the Museum of Fine Arts in Budapest the same year was also part of the policy of opening. This, however, required a spectacular, quasi requitting event which was the visit of Mrs Khrushchev and Mrs Kádár to the Székesfehérvár exhibiton. This visit afforded *nil obstat* for the artist who was still being criticized for his “visionariness”, “instinctiveness”, “irrationality” in those years. This requittal also entailed a thaw in the subsequent political expectations and directives concerning art.



## DÉVÉNYI IVÁN, AZ ESZTERGOMI MŰGYŰJTŐ

Dévényi Iván (1929–1977) azok közé a műgyűjtők közé tartozott, akik számára a gyűjtés nemcsak szórakoztató és hasznos időtöltés, vagy épp növekvő értékű tárgyak gyarapítása, hanem ezeknél sokkal több is: életcél, egyfajta önmegvalósítás. Ahogyan egy festő életművében, műveinek összességében emberi magatartása, egyénisége, szellemi önarcképe tükröződik vissza, ugyanúgy bontakozik ki az évek során gyűjtött kortárs mesterek alkotásaiból a műgyűjtő, a humán értékeket esztétikai mércéként is alkalmazó Dévényi Iván saját egyéni világa.

A ceglédi származású, magyar-történelem szakos esztergomi tanár az 50-es évek elején, pályakezdésével csaknem egy időben kezdett képek gyűjtésével foglalkozni, egy olyan — művészetre is mostoha — korban, melyre nem az emberi értékek keresése és felmutatása volt a jellemző. Munkásságát — életművét ma sem jellemezhetném jobban, mint ezelőtt tíz évvel az esztergomi Dévényi-kiállítás katalógusának bevezetőjében.[1] A katalógusban a gyűjteménynek csak a legfontosabb 181 darabja és száz kis műtárgyfotó szerepelt, felvilanó fekete csikmásokok koloris-ta képekről, a kortárs képzőművészet tudós ismerőjének választékos, kitűnő ízléséről. A vendéglátó Balassa Bálint Múzeumtól csak két termet kaptam, ezért csak 118 műtárgy (festmény, érem és szobor) bemutatására nyílt lehetőség. A kiválasztott grafikai anyag ezúttal raktárban rekedt.

A kiállítást a régi esztergomi megyeháza barokk épületében Iván barátja, Németh Lajos nyitotta meg 1983. június 4-én. A tárlat — ha töredékesen is — egy közel negyedszázados gyűjtőmunka eredményét, egyben az új magyar festészet történetét mutatta be Ferenczy Károlytól Kondor Béláig, olyan megközelítő teljességgel, hogy az magát Németh Lajost is meglepte.[2] Ekkor vált nyilvánvalóvá, hogy a szentendrei festők szentendrei múzeumának előképe már az 1960-as évek végén állt Dévényi Iván esztergomi gyűjteményében. 1971 augusztusában Dévényi gazdag Czóbel-gyűjteményének 25 kiemelkedően szép darabjából rendeztem kamarakiállítást az esztergomi Zodiákus Klubban. Hasonlóképp gazdag volt az ellenpólus, Dévényi Iván Barcsay-gyűjteménye és a Bálint Endre-anyag. Csírájában, de kitűnő darabokkal képviselve megvolt az Anna Margit, az Ámos Imre és a Kmetty Múzeum magva, a Szentendrén múzeumi léptékkal induló, majd Szombathelyre vándorló Mihály Pál-gyűjtemény, a megtervezés stádiumáig eljutott Ilosvai Varga Múzeum, a politikai okok miatt megvalósíthatatlan, de Korniss által már megtervezett Korniss-ház és a több mint tíz éves vajúdas után a Vajda Múzeumban — esztergomi műtárgyak (Korniss: *Tücsöklakodalom*, Bálint Endre: *Halottak napja*) átvételével — megvalósult Európa Iskola-gyűjtemény esztergomi előképe.

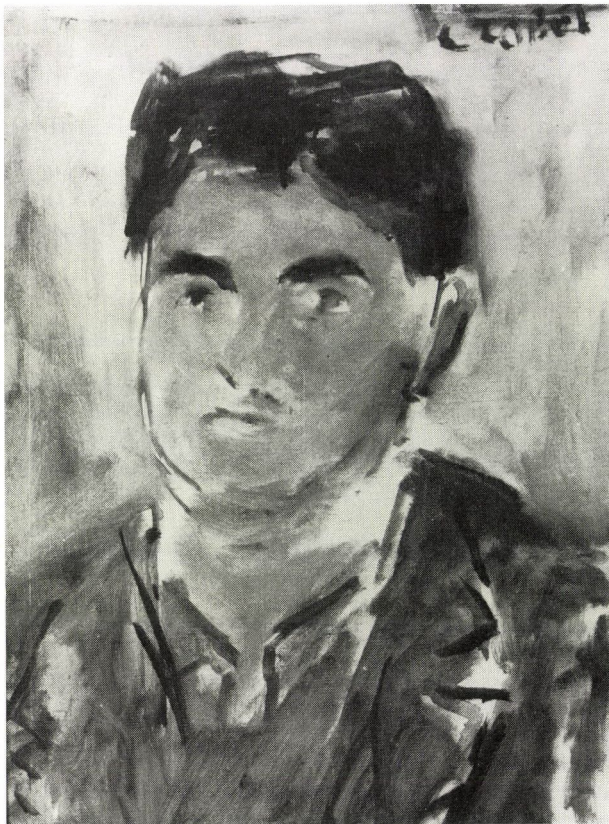
Dévényi Iván 1947-ben, édesapja, Dévényi Szilárd kívánságára, Budapesten jogászként kezdte egyetemi tanulmányait, majd hamarosan, egyre gyorsabban gyűrűző ér-

deklódési köreinek megfelelően a testhezállóbb szabadbolcsészet választotta. Végül magyar—történelem szakos tanár lett. Mohón bújta az antikváriumokat, érdeklődése egyre jobban a kaleidoszkóp-szerűen változó kortárs képzőművészet, a tárlatok és a műkereskedők kincseskamrái felé fordult. Mintha egész Budapest egy nagy „Kunst- und Raritätenkammer” lenne a fogékony vidéki fiú számára. A műgyűjtéshez való kedvet és az ehhez szükséges vállalkozói hajlamot konzervatív ízlésű édesapjától örökölte. Először Herman Lipótnál, édesapja festőművész ismerősénél tájékozódik, merre induljon? 1951 januárjában kap választ az akkor még Vaszary és Rippl-Rónai-képek iránt érdeklődő pesterzsébeti diák.[3] Herman Lipót a nagy gyűjtők közül Fruchter Lajosra, Szilágyi Sándorra és Selinkó Géza műkereskedőre hívja fel figyelmét. Ugyancsak még egyetemi hallgató korában kap útmutatást és hasznos tanácsokat a gazdag műgyűjteménnyel rendelkező Oltványi Ártinger Imrétől, aki abban az időben a Szépművészeti Múzeum főigazgatója volt.[4]

Dévényi Iván 1951-ben szerzi meg diplomáját, megnősül, és hasonló végzettségű pedagógus feleségével Esztergomba költözik. A Bottyán János Gépipari Technikumban kap állást, felesége pedig a Dobó Gimnáziumban. A két kezdő tanár a műgyűjtés szempontjából rendkívül szerencsés helyre került. Esztergom gazdag, de egyelőre — határszéli helyzete miatt is — téli álmát alvó, múzeumi város. Mégis van egy kincsesháza, mely Dévényi Ivánt is tárt kapukkal várja. Közelről ismerkedhetik meg a szívélyes Völgyessy Ferenc főorvos káprázatos, Szinyeivel, Ferenczy Károllyal, Csontváryval, Rippl-Rónaival, Egryvel, Gulácsyval kezdődő, de főleg alföldi mesterek műveiben gazdag gyűjteményével,[5] egyben a műgyűjtés szenvedélyének felsőfokú praktikaival és finom fortélyjaival. E sokarcú gyűjtemény anyagából két ízben rendezhettem kiállítást Esztergomban. Egy kisebb bemutatót 1953 decemberében a régi megyeháza Deák Ferenc utcára néző dísztermében, és 1954 májusában egy nagyobb válogatást a Fürdő Szállóban. Ez utóbbi a kulturális eseménytelenségből kilábaló, elhanyagolt kisváros első képzőművészeti attrakciója volt.

A másik új ismeretség barátabb és meghatározóbb jellegű volt a kapcsolatokat kereső Dévényi Iván számára. A Városi Könyvtár igazgatója, Martsa Alajos, a kitűnő portréfotográfus, polihisztor és műbarát, minden jó művész ismerője vagy személyes jóbarátja lett a frissen Esztergomba került Dévényi Iván egyik legfontosabb szellemi partnere. Egyszerű és parányi, majdnem szegényes, az 50-es évekhez illő, süllyedő falú legénylakásában, a Kölcsey utca 3.-ban gyakran adott szállást az olyan vándorpoétáknak, mint Berda József, vagy a *Vándorlegény útrakél* című triptichont 1959-ben megfestő Bálint Endrének. Mint kezdő esztergomi muzeológus, néhány évig én is Martsa lakója voltam. Dévényi Ivánt ebben az otthonban — teafű és pipaszó mellett — nemcsak egy verzátus vitapartner várta,





1. Czöbel Béla: Dévényi Iván arcképe, 1964



2. Czöbel Béla: Önarckép pipával, 1940 körül



3. Beck András: Kassák Lajos, 1947

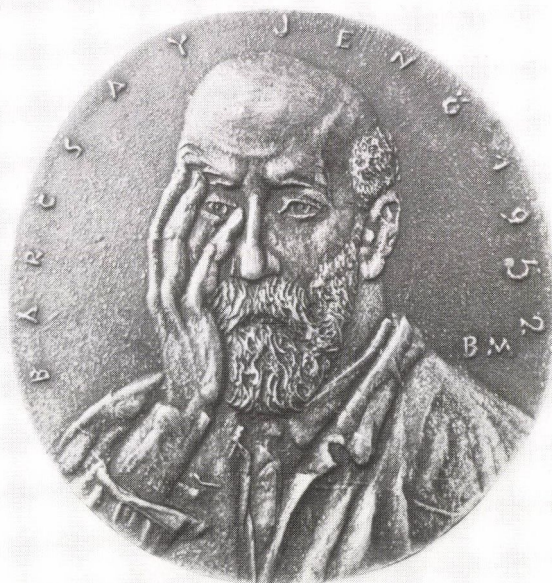
hanem egy kitűnő művészeti magánkönyvtár is, többek között Kassák nevezetes folyóiratainak (Munka, Kortárs, Alkotás) évfolyamaival és sok más, Iván számára vonzó irodalmi csemegével. Aki felnézett a könyvekből, köröskörül kisebb-nagyobb képeket és szobrokat látott: Ferenczy Béné, Derkovits és Barcsay, Kernstok Károly, Kmetty János, Bálint Endre műveit, Lossonczy Tamást, Szőnyit, Ámost, Miháltzot és Medgyessyt, Ferenczy Béné két tanítványának, Martsa Istvánnak és Vigh Tamásnak a szobrait, Mészáros László, Örkényi Strasser István, Cserepes István, Csorba Géza munkáit, régi barátságok patinás emlékeit. Ebben az inspiratív környezetben Dévényi Iván sok hasznos tanácsot kapott Martsa Alajostól. Ugyancsak sokat tanult az Esztergomba gyakran be-betérő Berda Józseftől, akit Ferenczy Bénéhez hasonlóan Martsa révén ismert meg közelebbről.

A Városi Könyvtár után a Keresztény Múzeum adománnyokkal gyorsan gazdagodó könyvtára vonzotta Iván érdeklődését és segítette későbbi műkritikusi tevékenységét. Dévényit és Martsát főleg az a nemzetközi kiadványcsere érdekelte, amit a Szépművészeti Múzeum — korábbi gyakorló munkahelyem — mintájára és segítségével indítottam el. A sikeres kiadványcsere bőséges modern képzőművészeti anyaggal is, főleg pompás tipográfiájú, gazdagon illusztrált katalógusokkal gyarapította a múzeum könyvtárát. Ezt az akkoriban ritka anyagot és a Francia Intézet tilalmas könyvtári adományait, folyóiratait forgatta lázas izgalommal a két esztergomi műbarát, és ilyen „nyugati” kiadványokat lapozgattak Esztergomban a Bálint Endre vezetésével kiállító „Hetek” 1956-ban, majd a Gadányi Jenő társaságában Esztergomba látogató Kassák Lajos is.[6]





4. Borsos Miklós: Berda Jóska-érem, 1952



5. Borsos Miklós: Barcsay Jenő-érem, 1952

Dévényi Iván lelkes propagátora volt modern kiállításainknak, akár a megyei lapban, akár a Vigiliában, mint rovatvezető művészeti kritikus.[7] Az esztergomi múzeumok modern képzőművészeti kiállításai, a Kernstok, Ferenczy Béni, Gadányi, Szőnyi, Kondor, Bálint Endre munkásságát és a Radnai-gyűjteményt bemutató tárlatok, az 1956-os *Európai Iskola* és az 1966-os *Szentendrei festők* című kiállítás, a Zodiákus Klubban Czóbel, Lossonczy, Miháلتz, Borsos, Szántó Piroska műveinek bemutatói és a tárlatokkal kapcsolatban végzett kritikai munkásság mintha siettetten volna Dévényi Iván amúgy is lázas, de egyre átgondoltabb gyűjtőtevékenységét.

Kezdetben édesapja anyagi segítségével Koszta-, Fényes Adolf-, Tornyai- és Vaszary-képeket vásárolt, de művészeti érdeklődésének iránya hamar megváltozott. Az alföldi festők után a posztnagybányai művészek, a Nyolcak, a Gresham csoport festői, majd mind inkább a szentendrei művészek és az Európai Iskola körének vonzásába került. Különösen a magyar avantgarde legnagyobb egyéniségének, Kassák Lajosnak munkássága volt rá nagy hatással. Kassák tekintélye, művészetszemlélete — a személyes ismeretség révén is — jelentős mértékben formálta, egészen 1977-ig, tehát Kassák halála után még tíz évig a Dévényi-gyűjtemény profilját, arányait és főbb vonásait.[8]

Mi sem bizonyítja jobban, hogy az esztergomi gyűjtemény felépítésében, végső kialakításában ösztönösen, tudat alatt is Kassák igényessége volt a minőségi mérce, mint az alábbi példa. 1985-ben Kassák Lajosné kérésére a Szentendrei Képtárban Kassák- emlékkiállítást rendeztem *A képzőművész és a kritikus* címmel. A kiállítás utolsó termében Kassák folyóiratainak és két könyvének (Vallomás tizenöt művészról, 1942; Képzőművészetünk Nagybányá-

tól napjainkig, 1947) szövegkísérő reprodukciói helyett eredeti és jobbára a Dévényi-gyűjteményben megtalálható műtárgyakat állítottam ki... Érdemes megjegyezni, hogy a kiállított képek között — Kassák régi válogatásának megfelelően — különös módon csak egy nonfiguratív mű akadt: Lossonczy Tamás festménye.

Czóbel-képekre Fruchter Lajos, a művész első komoly, hazai mecénása hívta fel Dévényi Iván figyelmét. Ugyanaz a Fruchter Lajos, aki Petrovics Eleknek ajánlotta — sikerrel — a fiatal Czóbelt. Dévényi megszerezte a Fruchter-gyűjteményből Czóbel egyik sokat reprodukált főművét, az *Olvasó nőt*. Egy József egyik kvalitásos önarcképét és Seiden Gusztáv műkereskedőtől két további Czóbel-képet. A *Mme Daudet*-ről készített *arcképet* — Czóbel több más munkájával együtt — a szentendrei műterem poros padlásáról, magától a mestertől vásárolta meg. Fruchter elvitte Bernáth Aurélhoz, akitől Dévényi négy jelentős képet, Szilágyi Sándor gyűjteményéből két szép Szőnyit és két további Czóbelt — *Lila kombinés fekvő nő*; *Kisvárosi utcarészlet* — vásárolt. Köves Oszkár gyűjteményében is többször próbált szerencsét. A modern magyar festészet klasszikus remekeiből álló egykori Márton Ödön-gyűjteményből két ritkaságot is szerzett: Czóbel korai, 1903-as nagybányai kalapos *Önarcképét* és Berény Róbert egyik főművét, az 1928-as *Sárga dunyha* című festményt. Márton Ödön haláláról egyébként rövid nekrológgal éppen Dévényi Iván emlékezett meg 1971-ben.[9] Ugyancsak rangos gyűjteményből, Bedő Rudolftól származik Uitz Béla ülő nő ábrázoló 1918-as diófpap képe.

Barcsay Jenőtől már közvetítő nélkül, a mester régi, Benczúr utcai lakásán, majd szentendrei műtermében vásárolt igen előnyös feltételekkel. Gyűjtésének új korszaka





6. Tihanyi Lajos: Grósz Andor portréja, 1915

kezdődik Bálint Endrével, akinek műveire először Pán Imrénél figyelt fel, majd 1956-ban a „Hetek” kiállításának rendezése alkalmával Esztergomban került baráti kapcsolatba a művésszel. Dévényi számára ugyanolyan színes és érdekes volt a nyugtalan, lázas izgalomban élő művész magával ragadó egyénisége, mint különös, szurrealistikus lírájú festői világa. A szobrászok közül Borsos Miklóssal került közelebb baráti kapcsolatba. Borsos budai műtermének gyakori látogatása révén kitűnő darabokkal, plakettekkel, vörösréz-domborításokkal, rajzokkal és fiatalkori Borsos-festményekkel is gyarapodott a Dévényi-gyűjtemény. (Nem véletlen, hogy Borsos-dombormű díszíti Iván esztergomi síremlékét is.)

Kései szerzemény a Halasy Nagy-gyűjteményből származó, kiemelkedő Czóbel-mű, az 1926-os *Normandiai enteriőr* és a gyűjtemény koronája, az apai támogatással megszerzett Csontváry-kép, a *Zárda Trauban*. Ez is, mint Mihály Pál 1956-os madaras, kis önarcképe, az Esztergomban oly sokszor megcsodált Völgyessy-gyűjteményből származik. Dévényi műgyűjtő tevékenységének sajnos utolsó, lezáró szakasza az a tíz kitűnő darabot számláló Kondor-anyag, melynek megszerzésében Németh Lajos volt a közvetítő, mégpedig nem sokkal Kondor Béla halála előtt. Előzőleg Dévényi Iván maga mutatta be Kondort és Czóbel Bélát egymásnak.[10]

Dévényi Ivánt már egyetemi hallgató korában jó szemű esztétának, megbízható ítéletű kritikusnak tartották, ennek ellenére még érett és tapasztalt műgyűjtő korában sem bízott mindent szubjektív első benyomásaira. Döntései előtt mindig kikérte és figyelembe vette azok véleményét, akiket egy-egy adott kérdésben tekintélynek tartott. Ügyelt arra, hogy a kiválasztott mű lehetőleg publikált darab legyen, fotója fontos, alapvető művekben, monográfiákban,

rangos folyóiratokban, kiállítási katalógusokban szerepeljen. Mindig fontos volt számára a proveniencia, az, hogy a műtárgy honnan, milyen rangos gyűjteményből származik, és ha publikált darab, ki és mit írt róla korábban. Az is növeli a mű szellemi értékét, a mű történeti — tehát művészettörténeti — rangját, ha a műalkotás közvetlenül a művéstől származik. Különösen akkor, ha a művész dedikálja, névre szóló ajánlással látja el. Ilyenkor maga a szöveg is érték. A Dévényi-gyűjtemény is bővelkedik ilyen művekben.

Ha a mű jelentős, de a szakirodalomban még ismeretlen, Dévényi sürgősen kutatáshoz lát és maga gondoskodik annak publikálásáról. Mint kiemelkedő példát említettem Tihanyi Lajos egyik főművét, *Grósz Andor* 1915-ös portréját, melyet Iván a BÁV egyik 1971-es aukcióján vásárolt. Ezután a képet kétszer is publikálta. Először álneven, szerénységből, hogy tulajdonosi nevén ne szerepeljen. A második cikk 1977-ben, közvetlen Iván halála után jelent meg.[11] Meghatározta az ábrázolt személyt, azonosította Déry Tibor ifjúkori eszményképével, barátjával, aki 1922-ben az író *A kéthangú kiáltás* című, bécsi kiadású elbeszéléskötetét illusztrálta. Déry később róla mintázta *G. A. Úr X-ben* című, börtönben írt fantasztikus regényének főhőseit. Az 1969-ben publikált *Ítélet nincs* című önéletrajzában Grósz Andor bemutatásakor mintha az ominózus Tihanyi-portrét elevenítené meg:

„Pesti ingatlanügynök fia, maga is költőnek készült. Költőnek vagy festőnek? ... még nem tudta. Odahaza, Géza utcai lakásukban órák hosszat ült a zongora előtt, és komponált. De nem műveiben, lényében volt művész. Az a fajta, akinek lelkében a múzsa azon tűnődik, hal legyen-e, madár vagy emlős, s végül némán a vízfenéken marad. Magas termetével, kissé hajlott hátával, nagy orrával s elálló füleivel, ahova belépett — már diákkorában is, s bár csak az időjárásról beszélt legyen — a költészet infravörös, láthatatlan sugárzásával hevítette fel a helyiséget, de a hőnek, fénynek nem tudott formát adni.”



7. Ilosvai Varga István: Szentendrei részlet, 1935

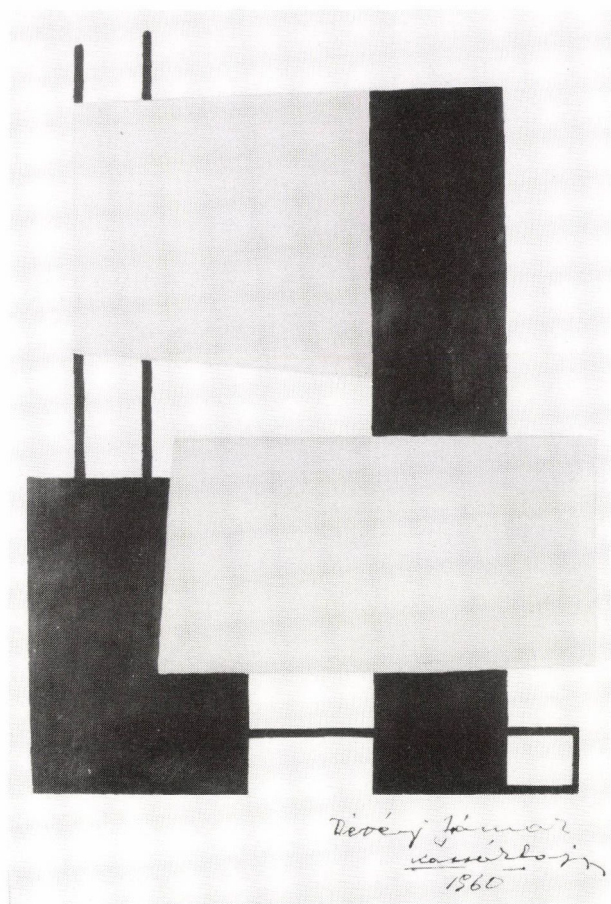


Dévényi Iván gyűjteménye, mint az igazán nagy múzeumok anyaga, tulajdonképpen két részből áll. Az egyik rész vendégműtárgyakkal (az 1966-os „Szentendrei festők esztergomi magángyűjteményekben” című esztergomi tárlattól kezdve) szinte állandó jelleggel képviseltette magát számos esztergomi és fővárosi, szentendrei és más vidéki rangos kiállításon, de külföldön is egyre gyakrabban. Ebből rendezett a győri múzeum gyűjteményes kiállítást 1977-ben,[12] majd az esztergomi Balassa Bálint Múzeum 1983-ban. A másik, az úgynevezett „seconde galerie”, a többnyire láthatatlan tanulmányi gyűjtemény, amely Iván esetében gyűjteményfejlesztés, műtárgycsere céljaira volt fenntartva. Ilyen a fényre érzékenyebb grafikai anyag. Sajnos, néha jelentősebb művek is eladásra kerültek, kiszorultak az összképből, a kitűnő képek tervszerűen egybehangolt társaságából. Ilyen korai veszteség Kernstok Károly 1911 körül festett pompás *Fiúaktja*, ma dr. Debreczeni Kálmán esztergomi, Barcsay Jenő korai, 1925 körüli *Őnarcképe* dr. Zsembery Dezső dorogi, Czóbel Béla 1930-ban festett szénaboglyás francia tájképe dr. Keresztes László budapesti gyűjteményében. Borsos Miklós vörösréz-domborítása, az 1948-ban készült fekvő női akt, mely a Dévényi-gyűjtemény győri katalógusának címlapját díszítette, időközben fatális félreértések során a győri múzeumba jutott, a gyűjtemény két legszebb és legkorábbi, 1948-as Gadányi-képe közül a *Kukoricás táj* Deák Dénes székesfehérvári gyűjteményébe, a *Zöld-sárga csendélet* Varga Dezső tulajdonába. Lossonczy Tamás 1947-es kis kompozíciója a pécsi Janus Pannonius Múzeumba került. Berény Róbert eredetileg Márton Ödön gyűjteményéből származó 1928-as *Sárga dűnyha* című festménye, melyről Dévényi Iván azt írta, hogy a művész egyik chef d'oeuvre-je,[13] ma a Gundel étteremben, reprezentatív, újjgazdag stílusú keretben szomorkodik. Szántó Piroska *Szentendréje*, *Göröcsös fája* győri magángyűjteményben lappang. Orbán Dezső esztergomi tája, a Dévényi által publikált 1907-es Tihanyi-kép, a *Hajósok a Szajmán*, majd a gyűjtemény legkorábban vásárolt darabjai, Tornyai és Vaszary, Fényes Adolf és Koszta József képei szintén új gazdát találtak.

Dévényi Iván fiatalon, 48 éves korában megszakított élete és életműve így is teljes. Gyűjteménye így is hiteles, áttekinthető képet ad a huszadik századi magyar festészet legfontosabb törekvéseiről és kvalitásairól. 1957-től 1968-ig lakott a Berényi Zsigmond utca 1. szám alatti egykori Kisprimási Palota egyszobás emeleti lakásában családjával és már akkor híres gyűjteményével. Két ablaka a Primási Palotára és a benne működő Keresztény Múzeumra nézett, tehát szinte szomszédok voltunk. És bár szinte minden nap találkoztunk, mégis majd minden nap küldött a portánkra egy-két sürgős, régi meghívókra vagy borítékra firkantott fontos üzenetet, friss művészeti híreket, apró kéréseket, vagy udvarias köszönetet.

Állandó kiállításon középkori, régi magyar képeket akkoriban csak a Keresztény Múzeumban, megbízható mércével válogatott modern magyar képgyűjteményt csak Dévényi Ivánnál lehetett látni. Így a Keresztény Múzeum illusztris szakmai vendégei, gyakran külföldiek is, képtári sétájukat Dévényi Iván, a „Kisprimás” gyűjteményében fejezték be. Iván patriarkális közvetlenséggel és udvarias előzékenységgel fogadta legtöbbször váratlan vendégeit, az asztalon illatozó kitűnő kávéval és köszöntésül egy kis ceglédi borral. Gyűjteménye nemcsak barátai, hanem minden komoly érdeklődő előtt nyitva állt. Szellemi értékeit nemcsak a maga számára kamatoztatta.

Egy vesztés háború következményeitől többszörösen sújtott konzervatív kisvárosban derűvel és akadályokat

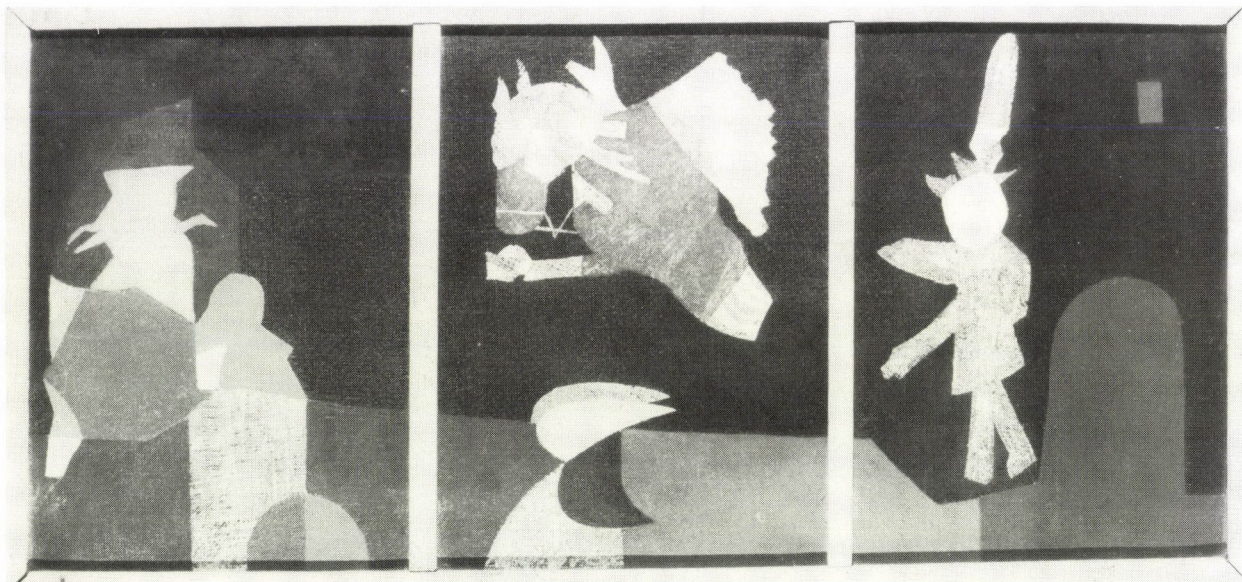


8. Kassák Lajos: Sárga-fekete kompozíció, 1960

nem ismerő szervező erővel vállalkozott szinte a lehetetlenre: a modern képzőművészet és az irodalom népszerűsítésére. Az ötvenes évek elején meghívta Esztergomba a sívár körülmények között élő Kállai Ernőt, hogy tartson előadást a modern művészetről. Az írók közül Remenyik Zsigmondot, Sarkadi Imrét, Jékely Zoltánt, Berda Józsefet, Vas Istvánt, Hamvas Bélát és másokat. A főiskoláról váratlan nyugdíjazással kiközösített kitűnő festőtanárnak, Gadányi Jenőnek 1954-ben ő rendezte és nyitotta meg Esztergomban első kiállítását. 1956-ban egy általa rendezett Kassák-ünnepségen lelkes ifjú közönség előtt szövelgette meg Kassák Lajost. Később — baráti kérésre — Borsos Miklós adott elő Esztergomban Egry Józsefről. A TIT keretén belül ő maga is rendszeresen tartott nagy közönséget vonzó irodalmi és művészeti előadásokat. Hallgatói, tanítványai lelkesedtek érte.

Dévényi Iván adatszerző művészettörténeti kutatómunkájának legeredményesebb eszköze a művészekkel folytatott kiterjedt levelezés volt. Mint szenvedélyes levelezőpartner, érzelmileg is magához tudta kötni az általa különösen tisztelt és megbecsült művészeket. Czóbel, akitől több mint száz válaszelevelet, üdvözlőlapot kapott, Dévényi egyik, a Látóhatárban megjelent Czóbel-cikkét (1966) kissé rezignáltan, de mégis meghatottan, így köszönte meg: „... Azt hiszem, cikke a legalaposabb, mit rólam eddig írtak. Jól esik látni, hogy valamit mégis csináltam, ha ily alaposan foglalkoznak velem.” Különösen azok tudták értékelni Dévényi sűrűn érkező leveleiben is megnyilvánuló érdeklődését, akik a honi visszhangtalanság meddő éveiben





9. Bálint Endre: *A vándorlegény útrakél*. Párizs, 1959



10. Kondor Béla: *Katalin-oltár (Triptichon)*, 1960



néha úgy érezték, hogy az alkotói munka magányossága marad leghűségesebb társuk. Így a minden dicsőretet némi kétkedéssel fogadó Czóbel Béla, és főleg Bálint Endre, akinek utolsó, Ivánnak írott válaszelele egyszersem már Dévényi Iván baráti búcsúztatója volt.[14]

„Én 1962 nyarán jöttem haza, több mint ötévi párizsi tartózkodás után, és ez öt év alatt talán Dévényi Ivánnal leveleztem a legtöbbet... Mindig volt miről írnia, és én általa jutottam a legfrissebb hazai hírekhez; főleg kulturális és azon belül is a képzőművészeti vonatkozásúakhoz. Hazajövelemtől halála napjáig, jóformán nem volt esztendő, hogy gyakran ne találkoztunk volna, és én mindig nagyszerűen éreztem magam náluk. Képek és könyvek között jóízű beszélgetések és »kibeszélések« oldó hatásait élveztük, és kiéltük a — szerencsére — bennünk lapuló gyermeket... De a várost is szerettem: valahogy jó volt megérkezni Esztergomba...»[15]

Hálatelt nosztalgiával így írt barátjáról Bálint Endre 1982-ben. A meleg sorokból kiolvasható az életében megcsodált, de sokak által irigyelt, halálában legendássá nőtt műgyűjtő tanár minden titka, de elsősorban emberszelidítő, művészeket magához vonzó képessége. Dévényi Iván, a szenvedélyes gyűjtő — a szenvedélyes olvasó és szenvedélyes levélöntő — nemcsak a műveket szerette, hanem az alkotóikat is. Baráttá tudta formálni a legtöbbször nálánál idősebb mestereket is, akik Vas István szerint „olyan példásan szorgalmasak” voltak, mint például Czóbel, „aki minden szeretetét a képeibe halmozta”. Meg tudta szelidíteni az ötvenes évek ketrecébe zárt oroszánokat, Gadányit és Kassákot, a gyanakvó Kornisist, az óvatos Barcsayt, bizalmas baráttá tudta tenni az indulataitól fűtött Bálint Endrét, akiből a baráti környezet Esztergomban a szelid poétát is elő tudta csalogatni. Bálint Endre számos verse esztergomi azilumában, az aranyhegyi Kaán úton született.

Az örökmozgó Czóbel Béla a páratlanul előzékeny és szolgálatkész Dévényi Ivánt tisztelettel és egyenrangú szellemi társként kezelte. Czóbel részéről már az is meglepő dolog volt, hogy férfitörte festésére Dévényi Iván esetében nemcsak megbízást fogadott el, hanem maga tett a festésre javaslatot. Czóbel még azt is elviselte — igaz,

maliciózus ámulattal —, hogy feleségének, Modok Mária festőművésznek elrejtett képeit elővéve Dévényi megcsodálta ezeket a feledésre ítélt műveket, s kezdeményezte bemutatásukat előbb Esztergomban, 1958-ban, a Városi Könyvtárban, majd Szentendrén, 1972-ben, a Művésztelepi Galériában. 1971-ben Dévényi Iván búcsúztatta Modok Máriát a Farkasréti temetőben. Czóbel felesége tehetségét és termékeny, az absztrakció felé hajló munkásságát csak annak halála után ismerte el. Borsos Miklós a fiatal Dévényit szintén barátjává fogadta és sokban — például bizonyos kortársak megítélésében — befolyásolta is. Tapasztalatairól, külföldi útjairól, a látottakról, művészi élményeiről, a művészi alkotás módszereiről sokszor színielőadással felérő, színes beszámolókat tartott. Borsos hozta közelebb Ivánt a régi zene szeretetéhez is. Ugyanígy vezette be műhelyébe, lepkegyűjteménye és pozsgás növényei közé Ilosvai Varga István, és bizalma jelöl, „dicsérve a poézis — s a paletta — hatalmát”, talán egyik legszebb képével, az Ilosvai-oeuvre-ben páratlan, kiemelkedő helyet foglaló *Szentendrei részlettel* (1935) ajándékozta meg. Folytathatnánk a sort más, „nagy öregekkel”, Dévényi Iván további festőbarátaival, az Esztergomban is dolgozó Mihályt Pállal, Bene Gézával, Gyarmathy Tihamérral, Bolmányi Ferencel, Vaszkó Erzsébettel, Lossonczy Tamással és másokkal, akik emlékezéseikkel, bölcs szavaikkal szélesítették látókörét, formálták ízlését, gazdagították ismereteit, és akik a nehéz években olykor éppen Dévényi Iván lankadatlan érdeklődéséből, tudásszomjából, majd írásaiból nyertek újabb erőt és biztatást az alkotó munkához.

Dévényi Iván Kernstok Károlyról szóló monográfiájában megfogalmazza a művész rendkívüli egyéniségének barátaira, kollégáira, tanítványaira, közeli és távolabbi ismerőseire gyakorolt hatását. Ivánra emlékezve — ha élne, most lenne hatvannégy éves — úgy érezzük, az ő rendkívüli egyéniségét saját, Kernstokra vonatkozó szavaival jellemezhetnénk a legjobban: „Szellemének kisugárzása megtermékenyítette és felpozsztította azokat, akik vele érintkezésbe kerültek.”[16]

Mucsi András

## JEGYZETEK

1 Az esztergomi Dévényi gyűjtemény kiállítása. Katalógus Mucsi András bevezetőjével. Balassa Bálint Múzeum, Esztergom 1983. A jelen tanulmány a budapesti Kassák Múzeumban 1993 októberétől bemutatott Dévényi Iván-émlékiállítás katalógus-előszavának jegyzetekkel kibővített változata.

2 Németh Lajos a kiállítás megnyitása előtt emlékezett meg Dévényi Ivánról és gyűjteményéről: Egy rövid élet a képzőművészet szolgálatában. Új Forrás 14. 1982:3, 36. Itt Majovszky Pálhoz hasonlítja a tudós-műgyűjtőt, akinek hagyatéka főleg francia és magyar mesterek műveivel gyarapította a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményét.

3 Herman Lipót válaszlaját és Dévényi idézett baráti leveleit Martsa Alajos hagyatékában Martsa Istvánné, Szűcs Ilona őrzí.

4 Dévényi Iván a Műgyűjtő VII. 1975:1 számában emlékezik Oltványi Imrre (1–4.).

5 Szeles Zoltán: Völgyessy Ferenc képei és a szegedi műgyűjtés útja. Művészettörténeti Értesítő XX. 1971, 23–30.

6 Bálint Endre írja Dévényi Ivánhoz címzett búcsúlevelében: „... az egész társaság az Esztergom főterén levő »békebeli« nagy kávéházba gyűlt egybe, és beszélgettünk, és nem tudom, kinek a jóvoltából egészen friss nyugati képzőművészeti folyóiratokat böngészünk. Nagyon jól éreztük magunkat.” (1977) Bálint Endre: Sorsomról van szó. Budapest 1987, 234.

7 Dévényi Iván művészeti írásainak, a modern magyar műtörténeti kutatást gazdagító hézagpótló tanulmányainak, cikkeinek kiadása, teljes bibliográfiája összeállítása egyre inkább aktuális feladat lenne.

8 Dévényi Iván gyakran hangoztatott, részben meg is valósított szándékát, további gyűjtésének programját az akadémiai Művészettörténeti Kutatócsoportnak küldött írásában is megfogalmazta: „És bár van nálam egy-két posztimpresszionista, illetve posztnagybányai kép is, a legkedvesebb művészeim mégis inkább a konstruktív művészet képviselői. — Ha körülményeim engedik majd, az ő munkáikkal fogom szerény gyűjteményem gyarapítani a jövőben is.” (1967. nov. 1.) MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár.

9 Dévényi Iván: Márton Ödön halálára. Műgyűjtő III. 1971:4, 28–30.

10 Dévényi Iván: Czóbel Béla huszonhárom levele. Czóbel Béla emlékkönyv. Szerk. M. Várhelyi Vanda. Szentendre 1983, 52, 54.

11 Berényi Zsigmond: Grosz Andorról. Műgyűjtő IV. 1972:2, 27; Dévényi Iván: Néhány adat Grosz Andorról. Új Forrás 9. 1977:3, 158.

12 Dévényi Iván műgyűjteménye. Múzeumi Képtár, Győr 1977. Salamon Nándor bevezetőjével. Ugyanő ismerteti a gyűjtemény



ményt a Művészetben (1978:4, 2–7.) és az Új Forrásban (10. 1978:3, 34.): Műgyűjtemény a Monteverdi utcában. Látogatóban Dévényi Iván esztergomi otthonában.

13 *Dévényi Iván*: Gyűjteményem. Műgyűjtő II. 1970:3, 10–12.

14 *Bálint Endre* i. m. 232.

15 *Bálint Endre*: Arcok és emlékek Esztergomból. Új Forrás 14. 1982:3, 34.

16 *Dévényi Iván*: Kernstok. Budapest 1970, 25.

#### IVÁN DÉVÉNYI, THE ART COLLECTOR OF ESZTERGOM

The secondary school teacher and art critic Iván Dévényi (1929–1977) assembled one of the most important collections of modern Hungarian fine arts in Esztergom as a result of nearly a quarter of a century's collecting work from the '50s to the mid-'70s. The main motivation came from his father Szilárd Dévényi, but he also received useful advice from such outstanding collectors as Lajos Fruchter, Sándor Szilágyi, Géza Selinko, Imre Oltványi Ártinger. He settled in Esztergom in 1951 where he established close relations with Ferenc Völgyessy and his excellent collection as well as the library director and photographer Alajos Martsa, who was also famous for his portraits of artists. It was through Martsa that he got acquainted with outstanding contemporary artists whose works Dévényi was to collect later.

As for its character, Dévényi's collection was comprehensive, encompassing the entire history of modern Hungarian painting from Károly Ferenczy to Béla Kondor. His collection was especially rich in Czóbel, Barcsay, Endre Bálint, Kondor works and the

representation of the European School, but it also included such rarities as Tivadar Csontváry Kosztka's *Nunnery in Traun*, Róbert Berény's *Yellow quilt*, or the *Portrait of Andor Grosz* by Lajos Tihanyi, which was identified and published by Dévényi himself. Apart from collecting, as the art critic of the periodical *Vigilia* he was the regular reviewer and promoter of modern art in a period when it was a courageous act. In the '50s he organized an exhibition for Jenő Gadányi, invited Ernő Kállai and Lajos Kassák to hold lectures, and Endre Bálint and the rest of the artists banned by official cultural policy could always count on him. His extraordinary organizing skills and impulsive personality made him unforgettable for his friends, pupils and everyone who came into contact with him for however short a time. András Mucsi staged exhibitions in the gallery of Győr Museum in 1977, in the Balassa Bálint Museum in Esztergom in 1983 and in the Kassák Museum in Budapest in 1993 from his collection.



## „SACHLICH” REALIZMUSOK

„The abstract quality of reality is far more exciting than most of the abstract painting that I see.”

Richard Estes

A realizmusok makacs vissza-visszatérése a huszadik század művészetében, miután annyiszor *végérvényesen* meghaladta őket a festői kifejezés, látás, és szemlélet — legalábbis elgondolkodtató. A kép pusztá fogalma, jelentése mintha kényszerpályán keringene, időről időre ismét visszakapcsolódik a látványvilághoz. Mintha az ember, pszichikai és szellemi utazásai után olykor hazaérkezve ismét a tükörbe nézne: egyáltalán: az-e még, akinek tudta magát?

A realizmusok túlságosan lenézett témává váltak; feltehetően a nemzeti és egyéb szocialista „realizmusok”, valamint a tradicionalizmus és az akadémizmus jóvoltából, holott ezeknek csak meglehetősen felületes ránézésre van közükhöz a valósághoz. Valóságon értsük most, ha a szónak egyáltalán lehetséges jelentést tulajdonítani, az érzékelhető tárgyi világot a maga stilizálatlan megjelenítésében; tehát úgy, ahogyan a festő akkor látja, amikor bizonyos önfigyelemmel és empátiával, de minden ideológiától távol, „mások szemével” kíván látni. Minden realizmusban jelen van egy sajátos, sokszor elfedett és személyes színezetű közösségvágy; hiszen az ismét a valóságra vetett tekintet egyúttal a többi embert is keresi, a velük közösen megtapasztalt látványokat és formákat.

Hogy a század különféle realizmusai nem egészen azonos látás és fogalmazás lenyomatait, azt jelzik különféle megnevezéseik, mint a *mágikus realizmus*, *sziürrealizmus*, *Neue Sachlichkeit*, *újrealizmus*, *fotorealizmus* — s mindegyiknek megannyi szinonimája. E dolgozat a parttalan témán belül mindössze azt a feltételezést kívánja alátámasztani, hogy a fotorealizmus, amely több jelentős magyar művész munkásságában is megjelent, a fotóhoz való technikai kötődése ellenére nem előzmény nélküli a művészet-történetben, hanem, több vonatkozásban mint nem, éppenséggel a *Neue Sachlichkeit* szellemének újraéledése. Kérdés, mennyiben jelenti két korszak művészetének azonos attitűdje két korszak történelmi hasonlóságát.

A *Neue Sachlichkeit* az expresszionizmus személyes fűtöttségét és a szenvedélyesen átélt utópiák korszakát követő lehülés kifejeződése volt a német festészetben. Oskar Schlemmer már 1922-ben, az akkorra internacionálisává vált konstruktivizmus csúcspontjának tekinthető évben rögzítette naplójában a realizmus újramegjelenését; [1] s ugyancsak 1922-ben a Paul Westheim szerkesztette *Kunstblatt* szeptemberben különszámot szentelt az „új realizmus”-nak. Gustav Friedrich Hartlaub már 1923-ban meg akarta rendezni azt a kiállítást, amelyre 1925 júniusa és szeptembere között *Neue Sachlichkeit: Német festészet az expresszionizmus óta* címmel került sor a mannheimi Kunsthalléban. A kortárs kritikus és művészettörténész, Franz Roh *posztexpresszionizmus*nak nevezte az új irányzatot, [2] s a korszak nagyjai éppúgy undorral elfordultak tőle, mint a negyvenes-ötvenes évek amerikai absztrakt expresszionizmusán nevelődött közönség és kritika, Clement

Greenberggel az élen, a hetvenes évek eleji *újrealizmus*-tól. [3]

A húszas évek Németországban szanzonokba is foglalt kulcsszava az *objektivitás*, a hetvenes éveké a *hűvösség* volt. *Stay cool* — mondta egy egész generáció, annyi elfecsérelt lelkesedés és érzelmes testvériség-érzet után. A *Neue Sachlichkeit* megtagadta az expresszionizmus közvetlenségét és a konstruktivizmus fűtött, ideologizált purizmusát; a fotorealizmus szembehelyezkedett az absztrakt expresszionizmus személyes gesztusaival és a minimalizmus militáns aszkétizmusával. Ugyanakkor mindkét irányzat megőrzött valamit az expresszionisztikus felületkultusból és a konstruktivizmus, illetve a *minimal art* konkrétum-fogalmából, mely szerint a mű annyi, amennyit látásunkkal befoghattunk, s anyagi valóságként megtapasztalhatunk.

A *Neue Sachlichkeit* és a fotorealizmus nemcsak művészettörténeti értelemben követtek azonos típusú előzményeket, hanem történelmileg is: mindkét irányzat felforrósodott, az ember és a szellem lehetőségeit végtelenségig átélő forradalmi korszak után következett, amikor a művészet is kénytelen volt reflexióra és elemzésre hagyatkozni, mivel az értelmesnek minősíthető cselekvéseket az előző évtized elorozta. A hiperrealizmus első képviselői Amerikában már a hatvanas években megjelentek: ők a beat-nemzedék lendületétől távolodtak el, az ő illúzióikban nem tudtak osztozni többé.

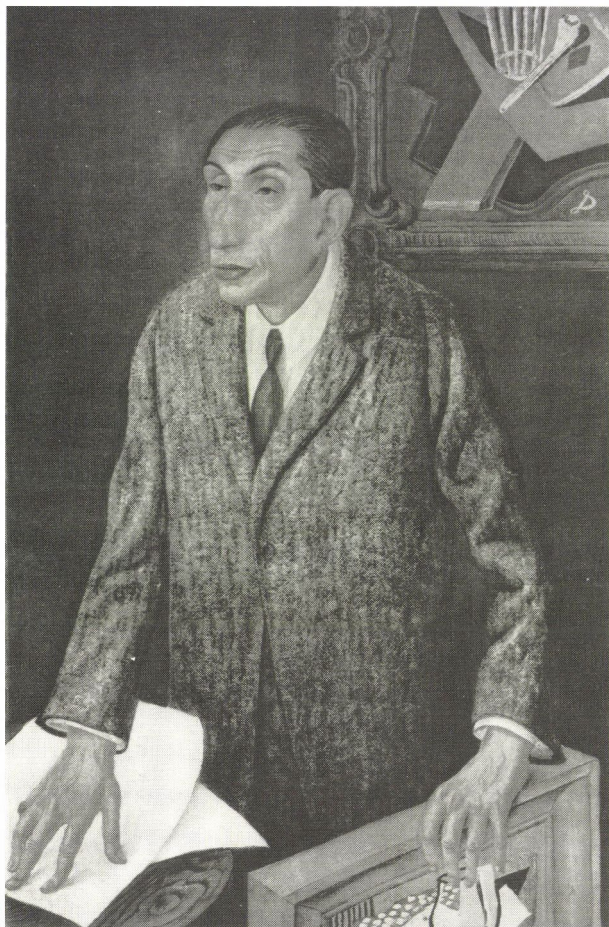
A történelmi helyzet hasonlósága a művek szemléletének meglepő hasonlóságaival párosul. *Nem* stíláriss párhuzamról van szó; olyannyira nem, hogy a *Neue Sachlichkeit* művészeinek körében éppúgy, mint a fotorealisták között is egyéni stílusok sokfélesége jelent meg.

Mindenekelőtt az a távolság szembeötlő, amely hirtelen elválasztja a festőt — vagy, főként a hetvenes években, szobrászt — tárgytól, témájától. Mintegy hátralép, hogy jobban lássa a dolgokat: mintha ez a távolság szükséges volna ahhoz, hogy fel is fogja, amit lát. Összefoglaló tanulmányában Paul Wood a következő vonásokat sorolja fel, mint a *Neue Sachlichkeit*-képek jellemzőit: Pontos, látványhű kontúrok; élesség — függetlenül attól, hol helyezkedik el a tárgy az illuzórikus térben; tárgyak elszigeteltsége, kontextusból kiszakíttósága; statikus kompozíció; faktúra eliminálása; inkább részletekből épülő, semmint szerves egészként felfogott kompozíció. [4]

Jóllehet Wood Christian Schad, Rudolf Schlichter, Dick Ket, Karl Hubbuch, Max Beckmann s néha a baloldali veristák, George Grosz, Kurt Günther és Otto Dix képeit látta maga előtt e vonások kiemelésekor, miközben felsorolását olvassuk, azt pontosan illeszthetjük Richard Estes, Ralph Goings, Chuck Close, Howard Kanovitz, Robert Bechtle vagy éppen Csernus, Méhes vagy a korai Fehér László festményeire.

Franz Roh már idézett könyvében óv attól, hogy a posztexpresszionista realizmust valamiféle 19. századi esz-





1. Otto Dix: Alfred Flechtheim műkereskedő, 1926. Olaj, vászon, 120 × 80 cm. Staatliche Museen, Berlin

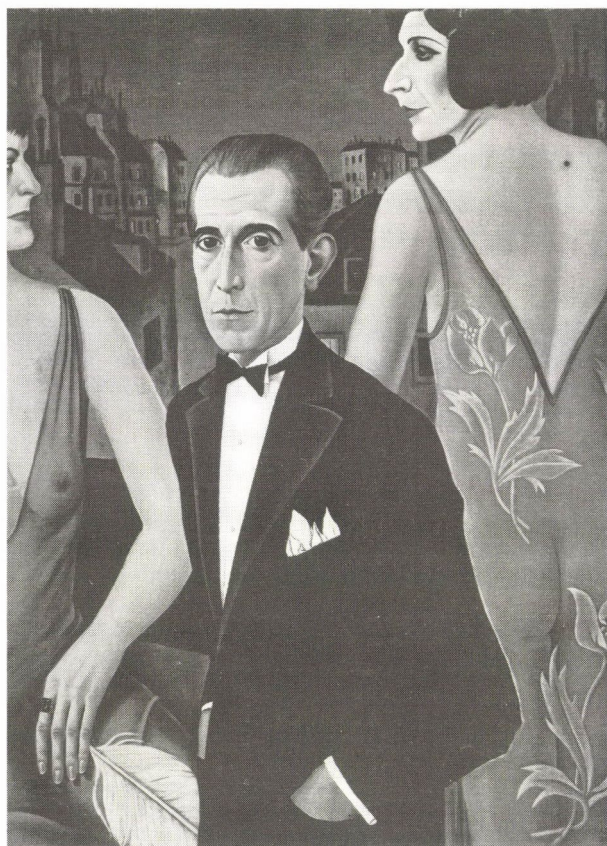
ményekhez való visszatérésnek értelmezzük. Sokkal inkább az expresszionizmusra adott válasznak, dialektikus ellenlépésnek tekinti, amely „nem a tárgyból kiindulva jut el a tárgyhöz.”[5] Ez a meglátása azért is különösen érdekes, mert a szellemi kiindulópont, a tárggyal vagy a látvánnyal szembezegezve, olyannyira domináns a hetvenes évek művészetében — a konceptuális művészet évtizedében —, hogy a fotonaturalizmus valójában ennek az alapállásnak csak mint egyik látványos, de nem elég radikális változata jelent meg az anyagtól ténylegesen elszakadó, a performanszhoz közelítő *concept art* mellett.

Roh odáig megy, hogy megengedje: ha eltekintünk a művészet tárgyiasságának mértékétől, „a posztexpresszionista realizmust is tekinthetjük tiszta absztrakciónak, mivel, ha nem is magából a tárgyiasságból, de a tárgyak megjelenési módjából fakadhat elvontság.”[6] „A valóság absztrakt volta sokkal izgalmasabb, mint annak az absztrakt festészetnek a nagy része, amit ismerek” — mondta Richard Estes több mint négy évtizeddel később;[7] és gondoljunk a konkrét költészet és konkrét festészet elvontságával kapcsolatos vitákra is. A hetvenes években az is kiderült, hogy az absztrakció definiálása legalább olyan nehéz, mint a realizmusé.

A *Neue Sachlichkeit* és a fotorealizmus (vagy hiperrealizmus, fotonaturalizmus, szuper-realizmus, poszt-pop realizmus stb.) egyaránt lázadó alapállásból fakadtak, még-

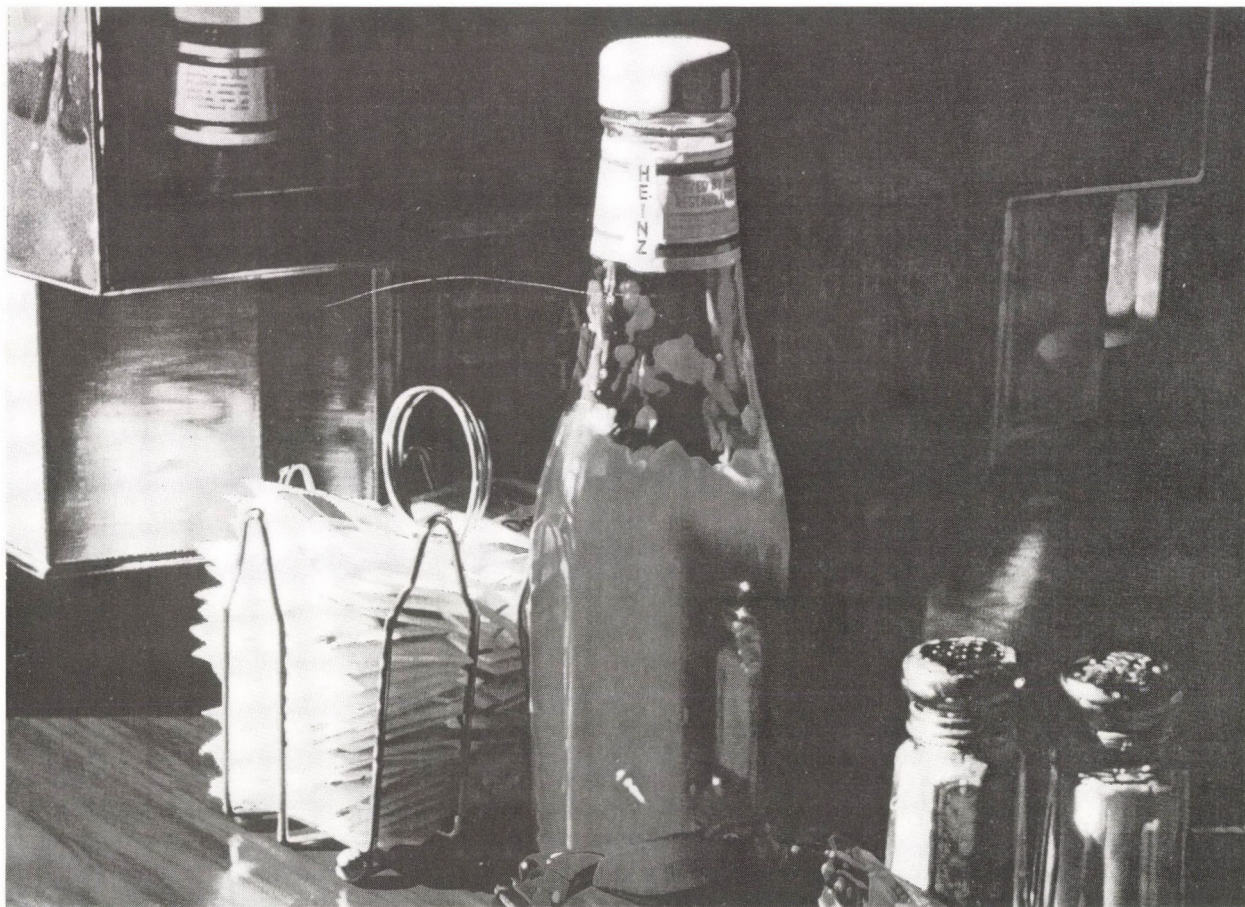
hozza — s ez is arra int, hogy ne hasonlítsuk őket az akadémizmusához — nem csak művészeti értelemben. Nemcsak más iskolákkal, más festészeti irányzatokkal helyezkedtek szembe; tünetően hideg és változóan pontos valóságrajzukban fanyar társadalomkritika, a *no comment* tartózkodó gesztusába burkolt viszolygás fogalmazódott meg.

Természetesen a realizmus húszas évek eleji újjraéledése sem volt egészen független a fényképezés megjelenésétől, elterjedésétől és művészi kifejezőeszközzé válásától. A fényképezés előtt a természeti, illetve tárgyi valóság visszaadása teljes mértékben a festő szemének és átvitt értelemben vett látásának a függvénye volt; nem fordulhatott elő az, ami a kamera jóvoltából igen, hogy a kész képen olyan részletek is megjelenjenek, amelyekről a fényképezőnek nem volt tudomása, vagy amelyek jelentősége megváltozott, mire a képet előhívták. A fényképezés e sajátosságára, a kép bizonyos mértékű kisiklására a képalkotó kontrollja alól, részben Franz Roh is felfigyelt, amikor a fotózást a „természet önkifejezésének” nevezte.[8] A fényképezésről azonnal kiderült, hogy implikációi messze túlmutatnak a látvány mechanikus rögzíthetőségén. Kiderült, hogy az objektív mást lát, másképpen lát, nem feltétlenül szemmagasságból lát, s hogy sajátos, „összefoglaló” képet tud adni mozgó tárgyakról. Nem egyszerűen az ember fizikai és szellemi látásának a képessége és megbízhatósága, mi több: kizárólagossága relativizálódott; megjelent egy „külső szem”, amely nem metafizikai vagy transzcendens távlatból, hanem egy emberalkotta robot mechanikus tehetetlenségénél fogva hozott új minőséget a képalkotásba. Ettől kezdve tudni kellett, hogy ez a szem mindent lát.



2. Christian Schad: St. Genois d'Anneaucourt gróf, 1927. Olaj, vászon, 85,8 × 62,8 cm. Hamburg, magángyűjtemény





3. Ralph Goings: *Csendélet cukorral*, 1978. Olaj, vászon, 71 × 76 cm. Collection A. Barry Hirschfeld, Colo

A fényképezés dokumentatív ereje és hitelessége, s ebből fakadó alkalmazhatósága ugyanakkor a húszas években is az érdeklődés középpontjába kerülő tények és szociológiai feltárások párhuzama volt. Az expresszionizmus szélsőséges személyességétől megcsömörült korszak egyik kulcsszava volt a *faktográfia*, a tényirodalom és tényeket feltáró újságírás — ennyiben ikonográfiai érdekesség, hogy Rudolf Schlichter egyik portréján éppen Egon Erwin Kisch, a faktográfia egyik leghíresebb képviselőjét örökítette meg. A hatvanas-hetvenes évek fotorealizmusa is párhuzamos volt a tényirodalom és a dokumentumfilmezés megújulásával, a személytelenségre törekvő *nouveau roman*-nal, s követője volt a *cinéma vérité* szemléletének, amelynek szenvtelen, kommentárt mellőző tárgyyszerűsége minden társalmi viszonyt a legközelebb állt hozzá.

A Neue Sachlichkeit egyik sajátos vonása, amelyet Franz Roh nem nevez néven, a képek különös lehangoltsága, szorongással és fojtott rosszkedvvel telítettsége. Különösen eklatáns ez Christian Schad és Max Beckmann képein, mivel ők nem tematikusan állítják középpontba ezt a szemléletet, mint a veristák, akik társadalmi és politikai kritikaként meglehetősen szimplifikálták. (Itt megjegyzendő, hogy a hiperrealista Duane Hanson *Derelict Ladyje* és puffadt szupermarket-töltelékei George Grosz egyenes folytatásai.) Schad arisztokratákat festett, legtöbbször itallal a kezükben, finom, áttetsző öltözékekben; de képein áll az idő, az emberek tekintete fókuszatlan, távoli, nem értik azt az egészet, amit Schad oly pontos kontúrokkal, akkurá-

tus színekkel és nagy műgonddal rögzít képein. Schad a valóság megfoghatatlanságát és felfoghatatlanságát jeleníti meg; élesen kimetszett zsánerképeiben az az igazán fontos, ami nem látható rajtuk. Georg Schrimpf és Dick Ket csendéletei olyan közel mennek a tárgyakhoz, mint egy teleobjektív, s ugyanabba a képtelenségbe ütköznek, mint Schad: minél valóságosabb dolgokhoz nyúlunk, s minél közelebből nézik őket, annál inkább elillan az, amit valóságnak hittek.

A részletek nem állnak össze egészé, éppen ellenkezőleg: az egész hiányát hirdetik. A tárgyak nem simulnak semmiféle magasabb rendbe: ijesztő önállóságukkal tűntetnek. Ezzel is összefügg, hogy a képek legtöbbször hiányzik a fény mint kozmikus erő és jelenlét: a poháron esetleg megcsillan, de nem járja át a képet, és nem rendezi magassabb szempont szerint el a kompozíciót. A fény vagy egyenletes, vagy korrekt, mondhatni időjárású és nem festői. A színek és kontúrok precizitása azonban nélkülözi a fény revelatív erejét és jelentését.

A tárgyak kisiklása az emberi szférából, függetlenedésük és elhagyatottságuk a *Neue Sachlichkeit* és a fotorealizmus közös lidércnyomás-élménye, előbbieik végeredménye és utóbbiak kiindulópontja. A húszas-harmincas évek német realista festői erre az eredményre jutottak: hogy nem képesek megragadni azt, amit valóságnak vélték; s a hatvanas-hetvenes évek fotorealistái éppen ebből, a valóság megfoghatatlanságának érzetéből kiindulva kísérelték meg a legpontosabb és legegzaktabb módszerekkel hálóbá fogni a realitást.





4. Richard Estes: *Central Savings*, 1975. Olaj, vászon, 91 × 122 cm. Nelson Gallery, Atkins Museum, Kansas City

Paul Wood szerint a húszas években ez a paradoxon, hogy ti. „a veristák hipernaturalizmusa éppenséggel a valótlanság látszatát kelti”, [9] vezette a művészeket a fényképezéshez, mint a valóság végleges és garantált megragadhatóságának kétségtelenül biztos eszközéhez. A fotorealisták pedig éppen a fényképből indultak ki, immár azzal a tudással is felvértezve, hogy maga a fénykép is sajátosan eltorzítja a valóságot, mert maga a fotografikus látás is különbözik a nem-fotografikus (természetes?) látástól. (Míg a *Neue Sachlichkeit* a művészi fotográfiára gondolt, mint lehetséges műfajra, a fotonaturalizmus már nem ignorálhatta az amatőrfényképezést, és annak szilárdan kialakult sémáit, jellegzetes beállításait.)

A fénykép azonban optikailag is másfajta látást tett lehetővé. „Megpróbálom nagyon világossá tenni, hogy fényképekről készítem a festményeimet — mondta Chuck Close egy interjúban —, s ez nem ugyanaz, mint amit az emberi szem lát. A szememmel ezt is, azt is élesnek látom. A szem nagyon rugalmas, a fényképezőgépek azonban csak egy szeme van, és azt hiszem, csak azóta tudjuk, mi az, hogy valami életlen, amióta van fényképezés.” [10] Chuck Close talán az egyetlen, aki portrékat fest fotorealista stílusban: bár ezek a képek sokkal inkább bőrtextúra- és pórustanulmányok, semmint személyiségképek. Az óriási méret (általában 270 × 210 cm) és a hangsúlyozottan pilla-

natfelvétel-jelleg (szándékosan ügyetlenül, nyitva felejtett szájjal vagy semmitmondó útlevélkép-pózban elkapott arcok) az objektivitásra törekvő hivatottak összhangba hozni a személyes közelséggel; az eredmény azonban olyan, akár a képek mérete: teljességgel valószínűtlen. Ha egy arc több mint kétszer két méteres, akkor legyen bármily pontos és karakteres, nem létezik. Akkor sem, ha a homályok és életlenségek is teljességgel, részletesen kidolgozva; milliméterről milliméterre haladva homályok maradnak.

Richard Estes képein éppen ellenkezőleg, minden nagyon éles, akár közel, akár távol van. A kirakatablakokban tükröződő, és a tükröződésben tükröződő épületrészeket, feliratokat éppolyan tűpontos élességgel és határozottsággal jelennek meg, mint a vámos Rousseau vagy Max Ernst merőben fantáziavilágot rögzítő olajképein. Valóság és tükröződés, síkok és terek valószínűtlen mértékben torlódnak egymásra; azt sem mindig egyszerű kikövetkeztetni, kívülről vagy belülről — egy épületbelsőből vagy az utcáról nézzük a látványt. És minél pontosabb, minél komplikáltabb és szabályosabb pontos képet ad Estes a maga városi tájairól, annál hihetlenebbek és valószínűtlenebbek ezek a helyszínek. Üvegek, tükrök, műanyagok, kő és márvány — dialógusban egymással — embernek legfeljebb az árnyéka suhan el egy kirakat előtt. Minél tökéletesebbek, minél élesebbek az eszközök, a fényképezési és festői tech-



nikák és a manualitás, annál követhetlenebb és megfoghatatlanabb a valóság: ahogy az elektronmikroszkóppal sem látható „anyag”, csak mozgás és energia, hullámok és erőterek.

Amit Estes fizikailag szeretne — és nem tud — megragadni, azt Howard Kanovitz elvontabban közelíti meg. „Mi »valóságos« az ön képein, és mi az, ami »valóságosnak« látszik? A valóság és az illúzió milyen fajta kapcsolatára kíváncsi?” — kérdezték tőle egy interjúban, amire a következőket válaszolta: „Semmi nincsen a munkáimban, ami ne volna valóságos, ugyanakkor semmi nincs bennük, ami valóságos volna, kivéve a festéket, a vásznat, és a vakkereket. Sok minden van bennük persze, ami valóságosnak látszik, és ez a hasonlóság megnyugtatja szorongásos látomásaimat — vagy mondhatnám: az önkör szorongásos látomásait. [...] Legtöbb képem olyanfajta senkiföldje, ahol valóság és illúzió találkoznak, és ezen a helyen felcserélhetővé válnak. E szintézis jóvoltából a tárgyak egyaránt lehetnek valóságosak és illuzórikusak. Újabbban nagyon érdekel a barokk illuzionizmus, az illúziók illúziója.”<sup>[1]</sup>

Kanovitz ez utolsó mondata egyenesen Csernus Tibor nyolcvanas években festett képeire tereli gondolatainkat, mintha itt volna az a hiányzó logikai láncszem, amelyet nem sikerült megtalálni Csernus 1989-es budapesti kiállításakor a hetvenes években festett fotonaturalista képei és nyolcvanas évek eleji barokk — akkor úgy tűnt — regresz-sziója között. A „valóság” Csernus kezei közül is kisiklott; hiperrealista képei előbb a csend, az észrevétlen pillanatok, valóság és látomás, ébrenlét és álom határvonalán időztek, majd egy kétségkívül drámai és látványos ugrással az illuzionizmus caravaggioi magasába vetették magukat.

Van olyan szerencsés pillanat a fotorealizmus történetében is, amikor a legköznapiabb, legbanálisabb valóságszelet anélkül képes transzcendenssé válni, hogy akár a festésmódnak, akár a tematikának változnia kellene. Ilyen kivételes mű Ralph Goings *Csendélet cukorral* című olajképe, amelyen egy gyorséttermi pultra kitett ketchupos üveg, cukor, hamutartó, só- és borsszóró látható egy kávéfőzőgép háttere előtt. A transzcendencia, akár Vermeer képein, a fényből fakad, amely balról melegíti át a hideg fém- és üvegtárgyakat, s abból, hogy Goings olyan közelségbe hozta a tárgycsoportot, ami intímmé teszi, de még nem valószínűtlenné, túlnagyítottá. A fény a világhoz kapcsolja, har-

monikussá lágyítja a tárgykompozíciót: sikerül megállítani az időt. Tényleges csend-élet születik. Goings voltaképpen erőszakot tesz a fotorealizmus esztétikáján: önkéntelenül feladja a távolságot, hidegséget és a részletek önértékére alapuló komponálást.

„A leglényegesebb a fényképben az, hogy meg tudod vele állítani a dolgokat — ez egyetlen pillanat. Ez nem volna lehetséges akkor, ha kimennék ugyanoda, és felállítanám az állványomat és úgy festenék.” — mondta Richard Estes,<sup>[2]</sup> a fotonaturalizmus talán leglényegibb mozzanatát nevezve meg. A fotorealizmus absztrakciója éppen a megállított idő: a fényképezőgép elkattintásával kimetszett pillanat-törredék, amely gépi segítség nélkül éppúgy nem érzékelhető, mint a szabad szemmel nem látható mikrovilág. A fotonaturalizmus, ha az időt így sem tudja bekeríteni, éppúgy képtelen utolérni a „valóságot”, mint a *Neue Sachlichkeit* és a többi realizmusok, pedig eszközei, úgy tűnt, a legkorszerűbbek és technikailag a legmagasabbrendűek voltak. A valóság ismét bebizonyította, hogy semmi sem fantasztikusabb és felfoghatatlanabb nála, amint azt a *nouveau roman* szintén rezzenéstelen tekintetű képviselője, Robbe-Grillet is megállapította. Az időt ismét nem volt lehetséges térbe szorítani, megfogni és bekeríteni. A fényképezőgép objektívje nem talált rá az objektivitásra; a technikai rögzíthetőség nem jelentett tényleges rögzíthetőséget. A „valóság” nem rögzül és nem rögzíthető. Objektivitása pusztá látszat és illúzió, hiszen minden azon múlik, ki, mikor, honnan, hogyan nézi és látja; s ha a művész „objektív”, a társadalom szemével kíván látni, felmerül a kérdés, egyáltalán ki ő, milyen tekintettel nézi és milyennek látja azt a társadalmat, amelynek a hipotetikus tekintetével nézni kíván. Akár Estes tükröző felületei, amelyekben további tükröző felületek tükröződnek.

A látványfestészet, a realizmus ismét egyszer inadekvát-nak bizonyult. Ahogy a *Neue Sachlichkeit* nem talált rá a megnyugtató objektivitásra, úgy a személytelen hűvösség és pontosság érvényességében reménykedő fotorealisták sem találtak rá a valódi valóságra. A világ képei leváltak a világról: anyagtalanul és részlethűen közlekednek az éterben, s nincs az a precizitás és „high technology”, amely el tudná hitetni velünk, hogy ezek a képek feltárják azt, amit tudni kívánunk.

Forgács Éva

## JEGYZETEK

1 Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher. Stuttgart 1971.

2 Franz Roh: Nach-Expressionismus: Magischer Realismus, Probleme der neuesten Europäischen Malerei. Leipzig 1925.

3 „Az ötvenes évekre a realizmus a művészeti világ leprása lett, [...] jó esetben anakronisztikus álmodozók és régimódi professzorok világa, rossz esetben azon opportunistáké, akik a közizlésben a közös nevezőt keresik.” Christine Lindey: Superrealist Painting and Sculpture. New York 1980, 23–24.

4 Paul Wood: Realisms and Realities. In: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood: Realism, Rationalism, Surrealism — Art between the Wars. New Haven and London 1993, 293–311.

5 Roh i. m. Objektnähe als Geistige Schöpfung c. fejezet, 36–39.

6 Roh i. m. 41.

7 Richard Estes: The Urban Landscape. Kiállítás katalógusa. Museum of Fine Arts, Boston 1978.

8 Roh i. m. 42–52.

9 Wood i. m. 300.

10 Linda Chase és Ted McBurnett interjúja Chuck Close-zal, in: Art in America, 1972/nov.—dec.

11 Peter Sager interjúja Howard Kanovitz-cal, in: Kunst Magazin, 1971/XI.

12 Chase—McBurnett i. m.



The various kinds of realisms, all discredited by their "national" and "socialist" versions, keep on recurring in the art of the 20th century, even if they appear new and different every time, like *magic realism*, *surrealism*, *new realism*, *radical realism*, *photo-realism*. My purpose is only to demonstrate that the latest flow of realism: photo-realism (or hyper-realism, photo-naturalism, etc.) is not without antecedent in art history: it bears striking resemblance to the *Neue Sachlichkeit* (or New Objectivity) of the 1920s and early 30s.

Both followed heated, revolutionary eras, and are the products of the aftermath of utopias and great illusions. The objectivity of the 1920s corresponds to the *coolness* of the 1970s; both trends keep distance from their own subject matter, keep sharp contours

(no matter how far or blurred the object might be), tend to isolate the objects, create static images, eliminate fracture, and give priority to details instead of the whole. Both are coolly critical (some of their representatives directly political), maintaining a "no comment" attitude. Both are closely bound to photographic thinking. The absurdity of photo-realism is due to the cut-out split second it records: a still-life, an incapsulated moments that is otherwise not perceptible. Both parallel similar "factographic" tendencies in literature and film.

However, "reality" slips out of their hands. Neither New Objectivity, nor Photo-realism was able to get hold of what they hoped was real. The closer they got to it, the more it dematerialized. Both demonstrate the paradox of realism and the definition problem of it.



## KORTÁRS MŰVÉSZET — KORTÁRS MÚZEUM

### A LUDWIG-JELENSÉG

Október 10-én zárt be Nürnbergben az a négy hónapig nyitva tartó kiállítás, mellyel a Germanisches Nationalmuseum új szárnyát megnyitotta és amely ezt a frappáns címet viselte: *LudwigsLust* (így egybeírva, magyarra csak körül-ményesebben fordítható — Ludwigék kedvtelése vagy inkább szenvedélye?). Roppant vállalkozásnak tűnik maga a kiállítás is, hiszen 439 műtárgyat kiválogatni abból a több ezerből, amit a Ludwig házaspár mintegy négy évtized alatt gyűjtött, legalábbis kockázatos. A Ludwig-gyűjtemény — hallatlan változatossága ellenére — személyes vallomás a művészettörténetről, annak egyes korszakairól, és dialógus a gyűjtő saját korával az ötvenes évektől napjainkig. Különösen érvényes ez Picasso esetében, akinek majd' kétszáz egyedi festményét és rajzát és közel hatszáz sokszorosított grafikai alkotását vásárolta meg műkereskedőktől és örökösöktől. Picassóhoz különben is rendkívüli kapcsolat fűzi Peter Ludwigot: 1950-ben Picasso emberképéről írta doktori disszertációját. Ez a Picasso egész tevékenységét átfogó anyag Barcelona, Köln és Nürnberg után Budapesten is látható volt.

A Ludwig házaspár mindkét tagja már otthonról hozta a műgyűjtés szenvedélyét — és természetesen a hozzá való pénzt is —, mindketten a mainzi egyetemen tanultak művészettörténetet, régészetet és filozófiát. Kezdetben érdeklődésük a középkori keresztény művészet, a barokk és rokokó, a prekolumbián kerámia, az afrikai, indiai, kínai műtárgyak körül mozgott. A kortárs művészettel a hatvanas években kezdtek el foglalkozni. A klasszikus modern és kortárs művészet csúcspontjait az amerikai pop art, az orosz avantgárd és a hatvanas évek utáni európai művészet jelenti a gyűjteményben, a különlegességet pedig az egykori NDK és az úgynevezett „keleti blokk” művészete, nevezetesen a szovjet, a bolgár és a magyar. Az említett nürnbergi kiállításon az ex-szocialista országok művészetét tizenhét mű képviselte: tizenöt az egykori Szovjetunióból, egy magyar és egy bolgár. Ezek az arányok tükrözik némi hierarchiát, de ez a válogatók felelőssége. Mindenesetre a nyugat-európai látogató számára az egykori „Ostblock” továbbra is árnyalatlan marad.

Természetesen nem várhatjuk egyetlen kiállítástól, vagy a Ludwig-gyűjteménytől általában a kelet-közép-európai művészet integrációját a nyugati köztudatba. Peter Ludwigot sokat támadta saját hazájának sajtója expansionista művészetpolitikájáért, különösen a kölni új múzeum kapcsán; hatalmas botrányt kavart, amikor a középkori illuminált kéziratok egy részét eladta a kaliforniai Getty Múzeumnak, vagy amikor éppen portrét készíttetett a hitleri idők híres akadémikus szobrászával, Arno Brekerrel. Egy dolog azonban biztos: Oroszországon kívül a kölni Museum Ludwig rendelkezik a legnagyobb orosz avantgárd anyaggal, az ötvenes-hatvanas évek amerikai művészete — különös tekintettel a pop art-ra — nem tárgyalható a Ludwig-gyűjtemény nélkül. A Ludwig házaspár tartotta

először fontosnak, hogy Európa keleti részével is párbeszédet kezdjen és gyűjteni kezdje a vasfüggöny mögötti művészetet is. Mindezt egy olyan periódusban, amikor a kelet-közép-európai totalitárius rendszerek örökkévalóságnak tűnő szilárdságán éppencsak megjelentek az első repedések, de a széthullás lehetősége még nem volt látható közel-ségen.

Az első szovjet kiállításra 1982-ben került sor Aachenben; ez az év jelentette a magyar közönség első találkozását is a Ludwig-jelenséggel: a Műcsarnokban megnyílt az első kiállítás a bécsi Ludwig Stiftung anyagából. Ez a gyűjtemény még Bécsben is szenzáció volt ebben az időben, hiszen alig egy éve nyitották meg a Liechtenstein Palotában a Modern Művészet Múzeumát a Ludwig Alapítvány anyagával. A nagy magyarországi érdeklődést látva kezdett Ludwig professzor tárgyalásokat a magyar hatóságokkal, melyek a következő kiállításához vezettek 1987-ben, ezúttal a Magyar Nemzeti Galériában. Ezt követte 1988-ban a Magyarországi Ludwig Alapítványról szóló szerződés aláírása, majd 1989-ben a Ludwig Múzeum megalapításáról kötött megállapodás. Ez a tény hosszú huzavona kezdetét jelentette a helyszín miatt. Sokáig tartotta magát a Sándor Palotával kapcsolatos elképzelés, míg végül a Budavári Palota A Épülete mellett döntöttek, ahol 1991 júniusában formálisan megnyílt a múzeum és az első kiállítás a Magyar Nemzeti Galéria gondozásában. A Ludwig Alapítvány 72 fontos művet adományozott Budapestnek és további 95 műtárgy érkezett tartós letétként.

1991-ig kellett tehát várni, amíg Magyarország első, nemzetközi kortárs művészettel foglalkozó múzeuma megnyílt. Ha arra gondolunk, hogy a lengyelországi Łódzban ez már 1935-ben megtörtént, akkor szomorú a kép. Ha arra, hogy a lengyel intézmény — mely egyébként művészek kezdeményezésére és adományaiból jött létre — volt az első Európában, akkor a dolog más megvilágításba kerül. A modern múzeumok és kortárs művészeti múzeumok hallatlan méretű szaporodása Nyugat-Európában is a háború utáni évtizedekre esik, különös tekintettel a hetvenes-nyolcvanas évekre. Az a tény, hogy ez a mozgás Közép- és Kelet-Európát néhány kivételtől eltekintve elkerülte, politikai kérdés volt. A kivételek — Belgrád és Ljubljana — a másban is külön utakon járó Jugoszláviát érintették. A többi országban, és így Magyarországon is, a politikai körök ellenállása a modern művészet, ezen belül is az avantgárd iránti legalábbis vegyes érzelmeket tükrözte. Hogy miért? Erre történetileg is megvolt a jó ok. Elég, ha az orosz-szovjet forradalmi avantgárd történetét és annak az utópiának a sorsát nézzük, amely a társadalmi változást a művészet radikális megváltoztatásával vélte megvalósíthatónak. De nem kell a példáért messze menni: az 1919-es Kun Béla és Kassák közötti vita előrevetítette ennek a dogmatikus gondolkodásnak az árnyékát. A veszélyesnek minősített klasszikus modern és kortárs progresszív művé-





1. Dmitrij Zsilinszkij: Kettős portré, Irene és Peter Ludwig, 1981. Tojástempera, farost, 118 × 118 cm. Ludwig Múzeum Budapest

szet gyűjtése és bemutatása sajátos utakat talált magának Magyarországon. Egyrészt sorra nyíltak meg — mindenekelőtt Szentendrén és Pécsen — az egy művész életművét dokumentáló kis múzeumok, becsempészve néhány világhírű hazánkfiát (Vasarely, Schöffer, Nemes Endre), másrészt néhány elszánt és az ügynek elkötelezett muzeológus Székesfehérváron és Pécsen elkezdte szervezni és gyűjteni a magyar anyagot, kiállításokat szervezett, némi ellensúlyt adva a Magyar Nemzeti Galéria konzervativizmusának. Budapesten ez a tevékenység már sokkal kevésbé volt látványos: a Kiscelli Múzeum szinte titokban, kihasználva a fővároshoz való tartozást a minisztériumi függőség helyett, jelentős műveket tudott begyűjteni.

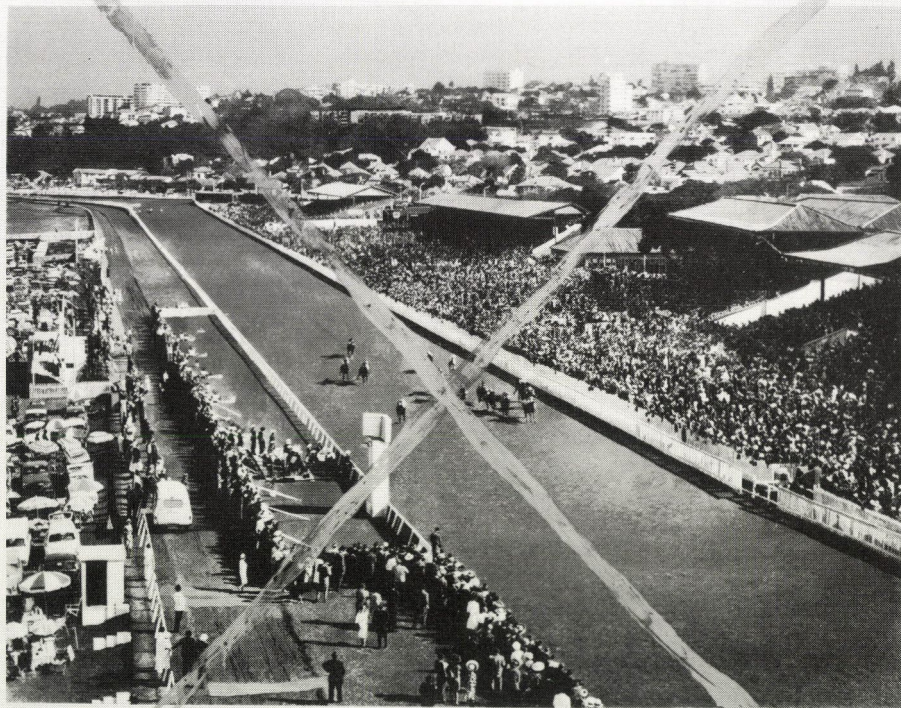
Egy külföldi számára nehezen felfogható a tiltások és engedmények e sajátosan abszurd rendszere, amely nemcsak Magyarországon nyilvánult meg az aczéli kultúrpolitika személyes viszonyokon alapuló, nehezen követhető rendszerében, a „kis magyar pornográfiá”-ban (Esterházy Péter), hanem lényegében az egész régiót jellemezte. Egyetlen, fővárosi modern múzeumot ugyan nem lehet létrehozni, de sok kis vidéki gyűjteményt igen. Ha ugyanazt az információt elaprózzuk, akkor talán nem áll össze a kép, nem áll össze az az értékrend, amely legalábbis ellentmond a hivatalos álláspontnak. Ha már a magyar művészeti értékrend felállítása is ilyen veszélyes, mennyire abszurd, ha mindezt nemzetközi kontextusba akarjuk helyezni!



Az a tény, hogy a *Ludwig Múzeum Budapest* megszület-  
hetett az ancien régime „puha diktatúra”-ként aposztrofált  
szakaszában, az a nyolcvanas évek megváltozott politikai  
léghőmérsékletét mutatja, azt a relatív szabadságot, amely bennün-  
ket a „legvidámabb barakk” címre jogosított fel. Ha meg-  
nyitása az új rendszer idejére esett is, a koncepció a politi-  
kailag kettéosztott Európában született. Irene és Peter  
Ludwig ugyan létrehozott egy Ludwig Intézetet Oberhau-  
senben és a kelet-berlini Neue Galerie is bemutatthatott  
néhány évig egy nem különösebben radikális anyagot, de az  
igazi frontáttörést, az első „keleti” Ludwig Múzeumot  
mégis a budapesti jelentette. Ami a régió képzőművészeti  
termésének gyűjtését illeti, nos ez igazi csapda. Ha Ludwig  
professzor látható eredményt akart elérni, akkor a hivatalos  
körökkel kellett felvennie a kapcsolatot és hivatalos művé-  
szetet kellett vásárolnia, de legalábbis félhivatalosat. Ez  
világosan látszik az egykori szovjet és a bolgár anyagban és  
sokkal kevésbé a magyarban, amely az 1989-es aacheni  
kiállításról került a Ludwig Forum für Internationale  
Kunst gyűjteményébe. A szovjet nemhivatalos művészet  
néhány remek darabja, az ironikus „szoc art” legjobbjai  
csak a politikai fordulat után jöhettek szóba. Egy napon  
talán a Ludwig Gyűjtemény lesz az egyetlen forrása a  
nyolcvanas évek modernizmusával kacérkodó hivatalos mű-  
vészetének, egy sor akadémikusan felkészült, de szellemi-  
leg torzult művész kétségbeesett erőfeszítésének.



2. Roy Lichtenstein: *Vicky*, 1964. Zománc, acéllemez,  
106 × 106 cm. Ludwig Múzeum Budapest



**south africa**

Greyville Race Course - Durban, South Africa

3. Malcolm Morley: *Lóversenypálya*, 1970. Akril, vászon, 175 × 220 cm. Ludwig Múzeum Budapest





4. Arnulf Rainer: *Halotti maszk*, 1988. Fotó, olajjal átfestve, 60 × 47,5 cm. Ludwig Múzeum Budapest

Budapest esetében a Ludwig Gyűjtemény anyagának jelenléte az egyetemes művészet standardjának jelenléte Magyarországon, mely legalább az ötvenes évek végétől pótolja azt a hiányt, amely a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből a századelő óta fájdalmasan hiányzik. Az amerikai pop art néhány kiemelkedő darabja és a három késői Picasso jelképes jelenléte mellett az európai tendenciák igen fontos képviselői is megtalálhatók, főleg az expresszív, figuratív vonulat. A konstruktivizmus, a geometrikus és konceptuális tendenciák kevésbé tartoznak Peter Ludwig személyes érdeklődési körébe, így ez a vonulat, amely kelet-európai szemszögből különösen fontos, mert a morális tartás szimbólumává is vált, szinte teljesen hiányzik.

Mi lehet hát a magyarországi, a Ludwig-anyagra épülő kortárs múzeum koncepciója? Ennek meghatározása nem könnyű feladat. Ez a múzeum nem pótolja a máig hiányzó magyar kortárs művészeti múzeumot, hiszen a magyar művészet a nemzetközi művészeti tendenciák tükrében jelenhet meg. Fontossága is éppen ebben rejlik: a magyar és a közép-kelet-európai művészet integrálása a nemzetközi művészeti folyamatba. Ez az egyesítési folyamat nyilván sok régebbi illúzió elvesztésével jár, hiszen meg kell fogalmazni az egyetemes érték és a regionális, vagy helyi érték közötti különbséget. Ezt a munkát el kell végeznie a magyar művészettörténet-írásnak, de el kellene végeznie az egyetemnek is. Az előítéletek és gyanakvások rendszere nem szűnt meg a vasfüggöny felszámolásával és a berlini fal ledöntésével. Nem nehéz számba venni azokat az európai múzeumokat, amelyek rendelkeznek például magyar műtárgyakkal és azokat, ahol ezek ki is vannak állítva. Ez a hiány nem csupán Nyugat-Európára érvényes, hanem

szomszédainkra is (ismét néhány lengyel múzeum a kivétel), és természetesen érvényes ránk is. A Ludwig Gyűjteményből szinte teljesen hiányzik a cseh, lengyel, szlovák, román, szerb, horvát, szlovén stb. művészet, csupán Aachenben akad elvétve egy lengyel és egy cseh. Ezt megint nem lehet a gyűjtő és múzeumalapító Ludwig házaspár szemére vetni, hiszen a nevüket részben vagy teljesen viselő múzeumok lehetősége adott arra, hogy gyűjteményüket valamilyen határozott irányba fejlesszék. Hogy ehhez a pénzügyi feltételek mennyire adóztak, az a nyugati gazdasági recesszió és a keleti pénztelenség közötti skálán mozog, erőfeszítéseket azonban mindenki próbál tenni. A kölni múzeum az amerikai és orosz gyűjtemény mind teljesebb fejlesztésével, Aachen a legújabb tendenciák bemutatásával, Bécs a regionális értékek gyűjtésével, a korábban teljesen hiányzó francia, olasz, spanyol és kelet-európai anyag-



5. Szymon Fajbisszovics: *A harmadik férfi*, 1988. Olaj, vászon, 199 × 106 cm. Ludwig Múzeum Budapest



gal, Koblenz a francia művészetre való koncentrálással, Budapest mindenekelőtt a magyar művészet és ezzel összefüggésben a régió és az egyetemes művészet dialógusának kialakításával.

Perenczy Géza a *Mozgó Világ* egyik tavalyi számában hosszú tanulmányt jelentetett meg „Hogyan építsünk múzeumot?” címmel. A Ruhr-vidék, Párizs és New York mellett érinti a magyar helyzetet is, a Városligetet tartva alkalmas terepnek a modern múzeum számára. Ennek logi-

kája a múzeumi negyedek figyelembe véve adott, megvalósítása egyelőre nincs látható közelségben, hiszen a meglévő múzeumi hálózat szinten tartása is problematikusnak látszik. A másik közgyűjteményi komplexum, az erre kevésbé alkalmas és belsőépítészeti hibákkal terhelt helyszín a Királyi Palota a budai Várban van, és ezzel a kihívással kell szembenéznie a kortárs művészet múzeumának, a *Ludwig Múzeum Budapestnek* is.

Néray Katalin

#### CONTEMPORARY ART AND MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. THE LUDWIG PHENOMENON

The Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg has opened its new wing with an exhibition entitled *LudwigsLust* some months ago. They have selected 439 pieces from an enormous amount of objects and artworks which had been collected by the Ludwig Couple during the past four decades. The Ludwig Collection is a very personal statement about certain periods of art history despite its great variety of affinities. It is a manifestation of a personal relationship and dialogue with the collectors' own age: from the late fifties to nowadays. It is especially true in the case of Picasso (the collection contains cca 800 works, originals and prints) whose activity was the subject of Professor Ludwig's university thesis. Besides ancient and medieval art the highlights are the American art from the fifties, Western European art after the sixties, the art of the former GDR, the Russian avant-garde and the art of the former Eastern Block.

Peter Ludwig was widely criticized by the press of his own country for his expansionist art politics but the fact is that he was the first western art collector who started to negotiate with the East European countries and to buy their art. The first exhibition of Soviet art happened in 1982 in Aachen; and that was the year of the first encounter of the Hungarian public to the Ludwig phenomenon, an exhibition at the Kunsthalle from the Vienna collection. The negotiations with Hungarian authorities has led to the next presentation at the Hungarian National Gallery in 1987 and to the establishment of the Hungarian Ludwig Foundation in 1988. The contract about the museum was signed in 1989 and the

formal opening happened in June 1991 at the A Wing of the former Royal Palace. Funny enough but that was the foundation of the first museum of international contemporary art in Hungary which was hardly desired by experts and by the general public for ages.

The ancien regime which has considered modern art as a dangerous one had mixed feelings towards the modern museum idea. It was typical for the whole region which had to follow the Soviet pattern in this respect too. In Hungary the regional museums and collections were trying to replace the missing one: it was the part of the absurd political play and tactics. If there is no single museum of modern and contemporary art, the picture of the progressive movement and the value system of international art cannot be visible. The Ludwig Museum Budapest has been created by the previous regime in the years of "soft dictatorship" showing a relative freedom of arts in Hungary. It can act as a missing link in art history regarding the postwar international movements and can serve the reintegration of Hungarian and Central-Eastern European art to the international scene. Its task is also to put the Hungarian progressive art into an international context but cannot replace the still missing museum of Hungarian modern and contemporary art. The Hungarian art history has to research and show the values of national and regional art and to put an access on the international one. The museum—as well as the others of the Ludwig network—has to find its own way and speciality.







KOMÁRIK DÉNES:	A budavári Nagyboldogasszony-templom homlokzatának kiépítési terve az 1850-es években . . . . .	119
KEMÉNY MÁRIA:	Az Akadémia bérházának sorsa . . . . .	129
KOVALOVSKY MÁRTA:	A székesfehérvári Vörösmarty-szobor . . . . .	133
CERNITZKY MÁRIA:	Jabloneczai Pethes János búcsúja... Kiss Bálint festményének történeti háttere . . . . .	137
IMRE GYÖRGYI:	A kivonultság világi — Lotz Károly: Alkony . . . . .	143
KIRÁLY ERZSÉBET:	„Az álnok tükör”. Lyka Károly önarcképéről . . . . .	149
SINKÓ KATALIN:	Az „hommage” Csontváry késői önarcképein . . . . .	155
BERNÁTH MÁRIA:	A szelíd „fauve”. Rippl-Rónai József pöttyös képeinek stílusáról . . . . .	165
LŐVEI PÁL:	Adolf Hildebrand iszkaszentgyörgyi fürdőterve . . . . .	173
NAGY ILDIKÓ:	Pályakezdő szobrászok a KÚT és az UME kiállításain (1925–1935) . . . . .	179
KOVÁCS PÉTER:	Csontváry mint ürügy. Adalék a kultúrpolitika változásainak mechanizmusához . . . . .	189
MUCSI ANDRÁS:	Dévényi Iván, az esztergomi műgyűjtő . . . . .	191
FORGÁCS ÉVA:	„Sachlich” realizmusok . . . . .	199
NÉRAY KATALIN:	Kortárs művészet, kortárs múzeum. A Ludwig-jelenség . . . . .	205

*E számunk megjelenését a Művelődési és Köznevelési Minisztérium és a Pulszky Alapítvány támogatta*

*A címlapon: Jan II. Brueghel Jan I. Brueghel után: Tivoli vízesés a grottákkal. Budapest, Szépművészeti Múzeum*



## CONTENTS/INHALT

MOJZER, MIKLÓS:	Congratulatory Words to Anna Zádor . . . . .	1
	TABULA GRATULATORIA . . . . .	2
	ANNA ZÁDOR's Bibliography 1984–1993 . . . . .	3
TÓTH, MELINDA:	The Marble Portal of Pécs Cathedral . . . . .	5
BODNÁR, SZILVIA:	Reichskleinodien. Über die Kopien einiger Dürer-Zeichnungen . . . . .	13
URBACH, ZSUZSA:	Beiträge zur Porträtkonographie Kaiser Maximilians I. . . . .	19
R. VÁRKONYI, ÁGNES:	Vision and Thought. On the Nature Symbols of Zrínyi's Syrena Volume . . . . .	27
GERSZI, TERÉZ:	Rekonstruktion einer verschollenen Tivoli-Darstellung von Jan Brueghel d. Ä. . . . .	35
CZÉRE, ANDREA:	Ein neulich zum Vorschein gekommenes Bild aus der Sammlung Esterházy . . . . .	41
MRAVIK, LÁSZLÓ:	Die Gemäldegalerie der Grafen Brunsvik . . . . .	45
SÜMEGI, GYÖRGY:	Ein kustförderer Prediger, Gáspár Göböl (1745–1818) . . . . .	51
G. GYÖRFFY, KATALIN:	Die Dreifaltigkeitssäule in Veszprém. Vermutungen über das Schicksal eines Werkes . . . . .	57
SISA, JÓZSEF:	The Country House of the Batthyánys at Bicske and János Hild . . . . .	65
GONDA, ZSUZSA:	Die Mütze des Paris oder das Fiasko Joseph Berglers bei der Lösung von Goethes Preisaufgabe für bildende Künstler im Jahre 1799 . . . . .	71
DORA WIEBENSON:	English Observations on the Park at Versailles . . . . .	77
MAROS, DONKA:	Notes on Ephemera of 18th Century . . . . .	83
PRÉKOPA, ÁGNES:	Klassizistische Uhren — Motive antiken Ursprungs . . . . .	89
SZILÁGYI, ANDRÁS:	Changements de la collection Esterházy au 19. siècle . . . . .	95
ASKERCZ, ÉVA:	Entwurfzeichnungen zu einem Tafelaufsatz für Erzherzog Leopold von Ferenc Storno d. Ä. (1858) . . . . .	101
WINKLER GÁBOR:	Das Skizzenbuch des Soproner Architekten Nándor Handler . . . . .	109
KOMÁRIK, DÉNES:	Der Ausbauplan der Fassade der Liebfrauenkirche in der Festung von Buda in den 1850er Jahren . . . . .	119
KEMÉNY, MÁRIA:	Das Schicksal des Mietshauses der Ungarischen Akademie der Wissenschaften . . . . .	129
KOVALOVSKY, MÁRTA:	Das Vörösmarty-Denkmal in Székesfehérvár . . . . .	133
CSERNITZKY, MÁRIA:	Der Abschied des János Jablonczai Pethes... Der historische Hintergrund des Gemäldes von Bálint Kiss . . . . .	137
IMRE, GYÖRGYI:	Károly Lotz: Twilight — The Worlds of Retreat . . . . .	143
KIRÁLY, ERZSÉBET:	„Der tückische Spiegel.“ Über das Selbstbildnis von Károly Lyka . . . . .	149
SINKÓ, KATALIN:	„Hommage“ als Selbstbildnis im Spätwerk von Csontváry . . . . .	155
BERNÁTH, MÁRIA:	The gentle „Fauve“. On the Style of József Rippl-Rónai's dotted pictures . . . . .	165
LÖVEI, PÁL:	Entwürfe von Adolf Hildebrand zu einem Bad in Iszkaszentgyörgy . . . . .	173
NAGY, ILDIKÓ:	Junge Bildhauer an den Ausstellungen der Künstlervereinigungen KÚT und UME (1925–1935) . . . . .	179
KOVÁCS, PÉTER:	Csontváry as a Pretext. On the Mechanism of Change in Cultural Policies . . . . .	189
MUCSI, ANDRÁS:	Iván Dévényi, the Art Collector of Esztergom . . . . .	191
FORGÁCS, ÉVA:	Sachlich Realisms . . . . .	199
NÉRAY, KATALIN:	Contemporary Art and Museum of Contemporary Art. The Ludwig Phenomenon . . . . .	205

A kiadvány példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (Budapest V., Váci u. 22. tel.: 138-2440) és a *Magiszter* (Budapest V., Városház u. 1. sz. tel.: 118-5881) könyvesboltjaiban.

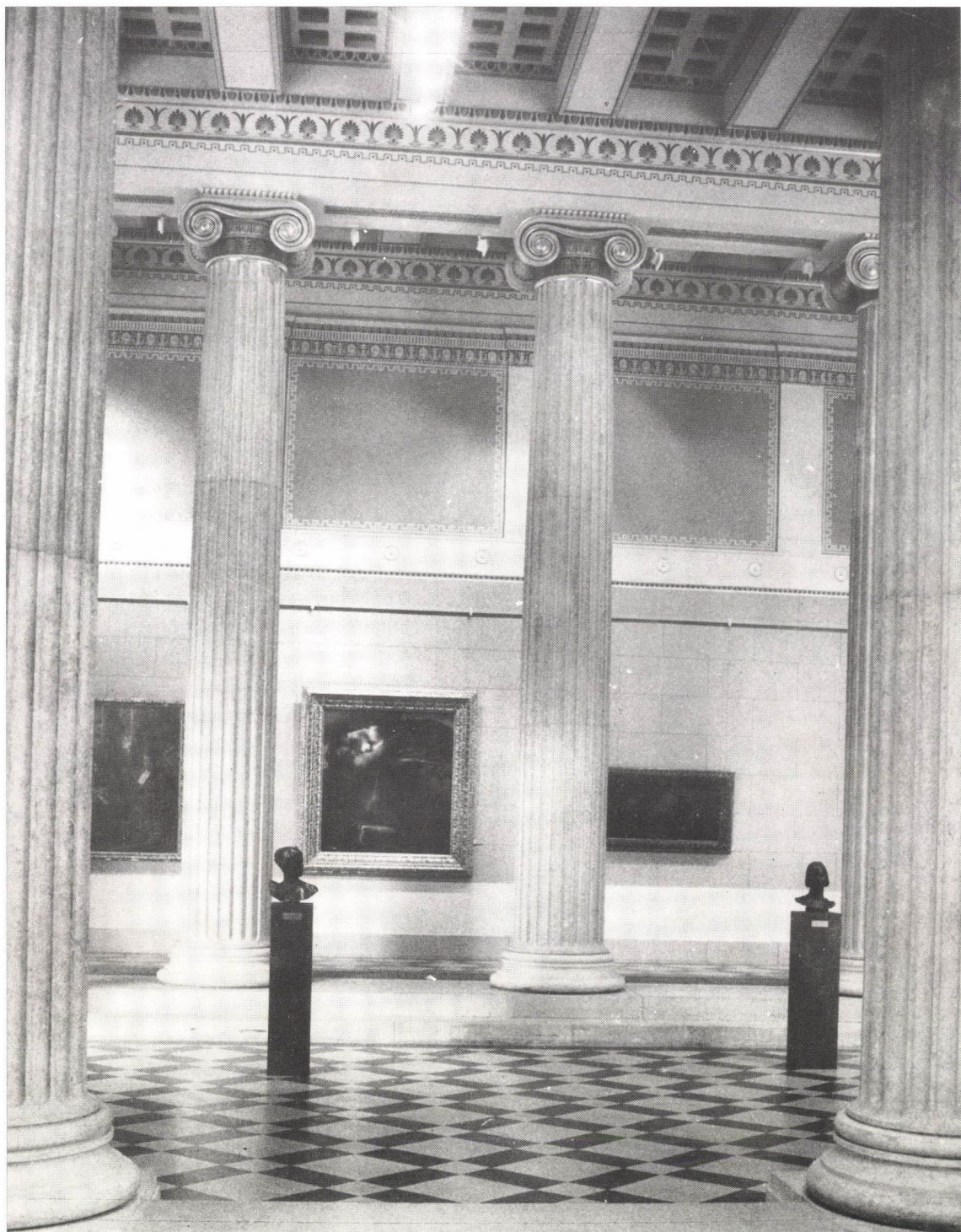
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat.  
(H-1389 Budapest, Pf. 149.).



51302

1287

390



NYVIA  
Képtár  
Szécs

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1994 • XLIII. ÉVF. 3—4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

## 1994/3–4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

*E számunk megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta*

### TARTALOMJEGYZÉK

#### TANULMÁNYOK

KARL SCHÜTZ:	A bécsi Kunsthistorisches Museum képtárának felújítása és újjárendezése .....	211
MOJZER MIKLÓS:	A budapesti Szépművészeti Múzeum rekonstrukciója és bővítése .....	217

#### KUTATÁS

RITOÓKNÉ SZALAY		
ÁGNES:	Bakócz Bálint titeli és budai prépost sírköve a Magyar Nemzeti Múzeumban .....	231
ZENTAI LORÁND:	A Szépművészeti Múzeum két cremonai rajzáról .....	235
GEORGE T. NOSZLOPY:	Via salutis et glorificationis. Note on Rembrand's "The three Crosses", Longinus and the Gonzaga .....	241
MOJZER ANNA:	17. századi goai elefántcsontszobrok az Iparművészeti Múzeumban .....	247
ZLINSZKYNÉ STERNEGG		
MÁRIA:	Mesterek és remekművek. A debreceni bútorművesség történetéhez .....	257

#### ADATTÁR

ÁCS PÁL:	Ferenczy Béni Bartók-érmének ötlete. Pethe László (1907–1982) műgyűjtő emlékei Ferenczy Béniről .....	263
SZ. SZEGŐ JUDIT:	Adatok Farkas István festőművész és könyvkiadó életéről és haláláról .....	268

#### IN MEMORIAM

<i>Wehli Tünde:</i> Bogyay Tamás (1909–1994) .....	275
<i>Török Gyöngyi:</i> „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte”. In memoriam Otto Pächt, Otto Demus, Gertraut Schikola, Günther Heinz .....	282

#### SZEMLE

<i>Kerny Terézia:</i> A Szent László-évforduló 1993-ban megjelent irodalma .....	297
<i>Cennerné Wilhelm Gizella:</i> Johanna Kolbe: Tobias Kärbling und Henriette Kärbling-Pacher. Leben und Werk einer Pester Malerfamilie im Vormärz und Biedermeier. Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München. 40. München 1992. 179 oldal, 6 színes és 27 fekete-fehér tábla .....	302
<i>Basics Beatrix:</i> Magyarok Kelet és Nyugat között — Nemzeti legendák és jelképek. A Néprajzi Múzeum kiállítása, 1994 .....	304
<i>Perehazy Károly:</i> Budapest Lexikon I–II. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest 1993. 755 és 669 oldal, 1 térképmel-léklet .....	311

#### VITA

<i>Kovács Éva:</i> „Herman Rousseau ötvösmester (1360k.–1423 után) és a Valois udvartartások luxusmechanizmusa” című doktori értekezésének vitája .....	315
<i>Bajzáné Szinyei Merse Anna:</i> „Szinyei Merse Pál élete és művészete” című könyvének mint kandidátusi értekezésnek a vitája .....	319
<i>Peternák Miklós:</i> „Tudomány és művészet határán (Új médiumok)” című kandidátusi értekezésének vitája .....	325



# TANULMÁNYOK

## A BÉCSI KUNSTHISTORISCHES MUSEUM KÉPTÁRÁNAK FELÚJÍTÁSA ÉS ÚJJÁRENDEZÉSE [1]

A legutóbbi húsz évet az egész világon a múzeum intézményéről alkotott általános vélemény figyelemre méltó változása jellemzi. Ha eltekintünk az olyan nagy intézményektől, mint pl. a Louvre, az Uffizi vagy a Prado, akkor a múzeumok egész Közép-Európában, különösen a német nyelvterület országaiban inkább a kulturális események perifériáján helyezkedtek el, hiszen a központi helyet a színház és a zene, kisebb mértékben az irodalom, és szinte egyáltalán nem a kortárs képzőművészet foglalta el. A múzeumok egyre inkább a közérdeklődés látóterébe kerültek: a látogatók száma szinte évről évre emelkedik, a múzeumok tevékenységének a médiumok a nekik kijáró figyelmet szentelik, miután a nyilvánosság mind a környezet, mind a múlt kérdései iránt fokozott érdeklődést kezdett tanúsítani.

Ez a fejlődés legkézzelfoghatóbban számos új múzeum építésében, ill. meglévő múzeumok bővítésében jutott kifejezésre, amelyek az építészek legkeresettebb és számukra a legnagyobb presztízzsel járó megbízatását jelentik, valószínűleg azért, mert a célszerűség és a művészi igény korszerű építészeti feladatok keretében valósítható meg. Az a 19. századi megállapítás, miszerint a múzeumok modern katedrálisok, a művészet katedrálisai, új és aktuális bizonyítást nyert. Hogy csak a legismertebb példákat említem: a washingtoni National Gallery új szárnya (*New Wing*) és a Louvre Pei-féle piramisa, Hollein München-Gladbach-i múzeuma, a stuttgarti Staatsgalerie Sterling által megvalósított bővítése, a londoni National Gallery *Sainsbury Wing*-je Venturitól. Szinte nincs olyan nagyobb német város, amely az utóbbi években ne gyarapodott volna egy vagy több múzeumépülettel (München, Frankfurt, Köln, Bonn, Düsseldorf), és szinte nincs olyan amerikai múzeum, amely ne bővült volna egy *New Wing*-gel.

Ausztria ezen a téren elmaradt, bár két nagy látványos terv is folyamatban van. Az egyik a bécsi *Hofstallungen* (udvari istállók), a későbbi *Messepalast* több mint tíz éve folyó átépítése olyan múzeumkomplexummá, amely a Hofburg-negyedhez csatlakozik. A másik a Guggenheim Múzeumnak a salzburgi Mönchberg belsejében történő kialakítása Hans Hollein tervei alapján. A salzburgi projekt megvalósítása teljességgel valószínűtlen, a Múzeumnegyednek („Museumsquartier”) az udvari istállókban történő megvalósításáról már régóta eredménytelenül vitatkoznak. Az építkezés a legújabb fejlemények szerint, legalábbis az eredetileg tervezett és a pályázat győztese, Ortner építészek által többszörösen megváltoztatott formában ismét nagyon bizonytalanná vált.

Azonban éppen a „Museumsquartier” korai tervezési stádiumában, még az építészeti pályázat lebonyolítása előtt, amikor a bécsi művészettörténet és múzeumi körökben vitatták meg a programot, vált világhosszá, hogy a

meglévő múzeumok átfogó felújítása legalább annyira szükséges, mint a múzeumok, sőt új intézmények számára tervezendő új épületek létrehozása. Két dologról volt szó: egyfelől az épületek felújításáról, másfelől a meglévő tereknek és térstruktúráknak a mai múzeum minden területen megnövekedett követelményeinek megfelelő átalakításáról. Ennek következtében szükségessé vált a szervezeti, az adminisztrációs és a személyi struktúra adaptálása is.

Az épületek felújítására vonatkozó igény nem is annyira a múzeumok részéről merült fel. A Kunsthistorisches Museum esetében különösen a restaurátorok hangoztatták a felújítás szükségességét, akik a képtárban kiállított festmények folyamatos és rutinellenőrzése során ijesztő állapotromlást állapítottak meg, amely nyilvánvalóan a rossz klimatikus viszonyokra, a hőmérséklet és a légnedvesség túlságosan nagy ingadozására és általában az alacsony páratartalomra vezethetők vissza. Ezeknek a megfigyeléseknek az alapja túlnyomórészt nem a festmények állapotának az utóbbi években bekövetkezett romlása, hanem azok az általában szigorúbb műtárgyvédelmi követelmények, amelyeket a fiatalabb generációhoz tartozó restaurátorok állítanak.

A Kunsthistorisches Museumnak a háborús károk megszüntetése céljából végzett helyreállítása óta — utolsónak a képtárnak az északi országok festőinek műveit tartalmazó északkeleti felét nyitották meg 1958-ban — az épület műszaki korszerűsítésére nem fordítottak pénzt. A figyelem, joggal, a gyűjtemények bővítésére koncentrált. 1967-ben Bécsben megnyílt a Stallburgban az Új Galéria (*Neue Galerie*), amelyet időközben az Osztrák Galériába (*Österreichische Galerie*) történt áthelyezése után ismét bezártak; a következő években két szakaszban létrejött a tanulmányi gyűjtemény (*Sekundärgalerie im Kunsthistorischen Museum*), végül 1976-ban az Innsbruck melletti Ambras kastélyában megnyílt a Portrégaléria (*Porträtgalerie*).

Már a hetvenes évek végén kísérleti céllal felszereltek egy klímaberendezést a képtár egyik termében, ám hamarosan kiderült, hogy a teljes légkondicionáló rendszer kiépítése a képtár hatalmas termeiben (amelyeknek az üveg tetőig mért magassága több mint 14 méter), bár műszakilag lehetséges volna, a nagy energiafogyasztás miatt mégis ésszerűtlen lenne. A felettes építészeti hatóságot [2] csak nagy nehézségek árán sikerült meggyőzni arról, hogy a klimatikus viszonyok megjavítása és ezzel a konzerválás szempontjából megnyugtató feltételek megteremtése csak két oldalról és egyidejűleg valósítható meg, vagyis egyrészt egy teljes és egy részleges légkondicionáló rendszer beépítésével, amely a fűtés és a levegő páratartalmának javítására hivatott, másrészt pedig a múzeum külső falainak hatásos tömítésével, tehát a belső tereknek a külső levegő, hő, hideg és fény elleni





1. A bécsi Kunsthistorisches Museum újjárendezett Rubens-terme, 1993

védelmével, ami egyúttal az ablakok, az ajtók és az üvegtetők műszaki állapotának a javítását is jelenti. Ennek során döntő jelentőségű volt az a megfigyelés, hogy a régi ablakok és tetők meglévő szerkezetei nem felelnek meg a célnak és azért azokat új szerkezetekkel kell pótolni.

Amikor körvonalazódott, hogy a szanalási munkák milyen nagy volumenűek lesznek, mégpedig nemcsak a Kunsthistorisches Museumban, hanem a többi szövetségi múzeumban is, szerencsére sikerült politikai megoldást találni az ún. „múzeumi milliárd” formájában. Így a szükséges pénzügyi eszközök nem a normális költségvetésből származnak, hanem külön finanszírozás révén kerülnek biztosításra. A tervezési és építési munkák elvégzése és elszámolása egy építési vállalkozó cégen keresztül történik. Ennek az az előnye, hogy független az államháztartás merev rendszerétől, ám a hitelek után fizetendő kamatok miatt összességében költséges megoldásnak bizonyul. Az első években, amelyek a tervezési munka nagy részének elvégzésével teltek és amelyekben az ezekkel kapcsolatos elvi döntéseket kellett meghozni, a Kunsthistorisches Museum az ügyek vitelével egy építésszt bízott meg, aki szakmai kérdésekben a múzeum érdekeit képviselte a vállalkozóval szemben. Ez a megoldás nagyon jól bevált, mivel ez a szakember segítette a múzeumi tisztviselők kívánságait és igényeit érvényre juttatni, másrészt elejét vette a technikusok esetleges téves döntéseinek. Az ún. „múzeumi milliárdból” — ame-

lyet időközben már két alkalommal is kipótoltak — a munkálatok jelenlegi állása szerint nemcsak a Kunsthistorisches Museum, hanem az alábbi létesítmények építési szanalását is fedezni lehetett: Österreichische Galerie (a munkálatok az Alsó-Belvederében befejeződtek, a Felső-Belvederében pedig folyamatban vannak, ezeknek során többek között egy föld alatti képraktár is létesül), Graphische Sammlung Albertina (tervezési szakaszban), Naturhistorisches Museum (nagyreszt befejezve, tetőtér-beépítés, mélytároló létesítése), Museum für Angewandte Kunst (a gyűjteményi kiállítás teljes újjáalakítása, föld alatti raktár létesítése), Technisches Museum (a munkálatok a múzeum bezárása és a gyűjtemények elhelyezése után kezdődnek).

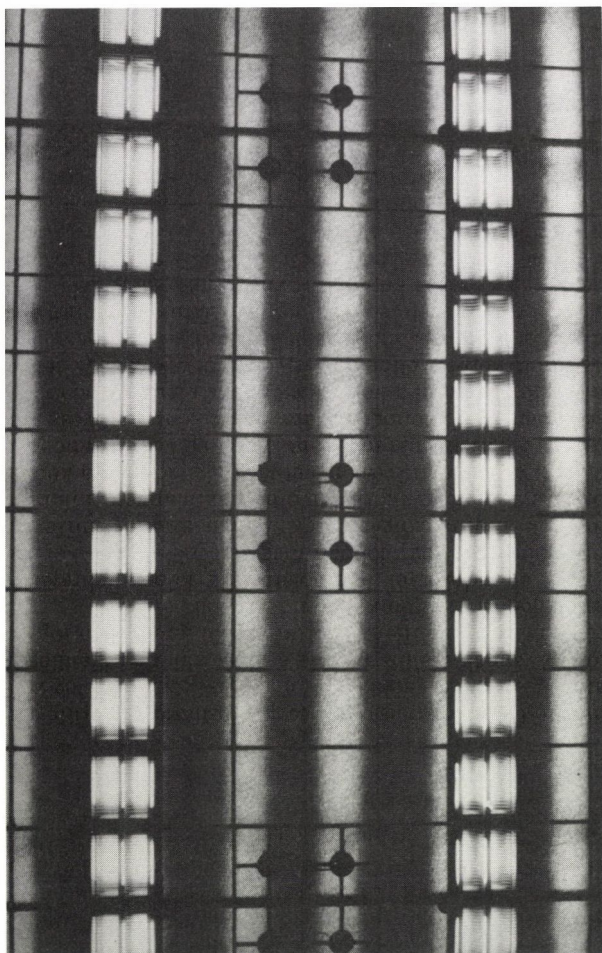
A Kunsthistorisches Museum építési programja valamennyi kiállító és egyéb térre kiterjed, és tartalmazza a bejárat körzetében lévő föld alatti rész kibővítését, ahol raktár, előadóterem, múzeumi bolt és étterem kerül kiépítésre. Befejeződött a képtárat tartalmazó első emelet renoválása. Itt a munkálatokat 1988 vége és 1993 eleje között négy építési szakaszban, az érintett gyűjtemények szakaszos bezárása és újra megnyitása mellett végezték el. A munkát úgy szervezték meg, hogy a képtár egyetlen napig sem volt teljesen zárva. Ez a muzeológusok számára többletmunkát jelentett, mivel az éppen bezárt termekből a legjelentősebb képeket ideiglenesen át kellett helyezniük a nyitva tartó termekbe. Az anyagi ráfordítás a jelenlegi időpontig kb. 300 millió Schilling. A



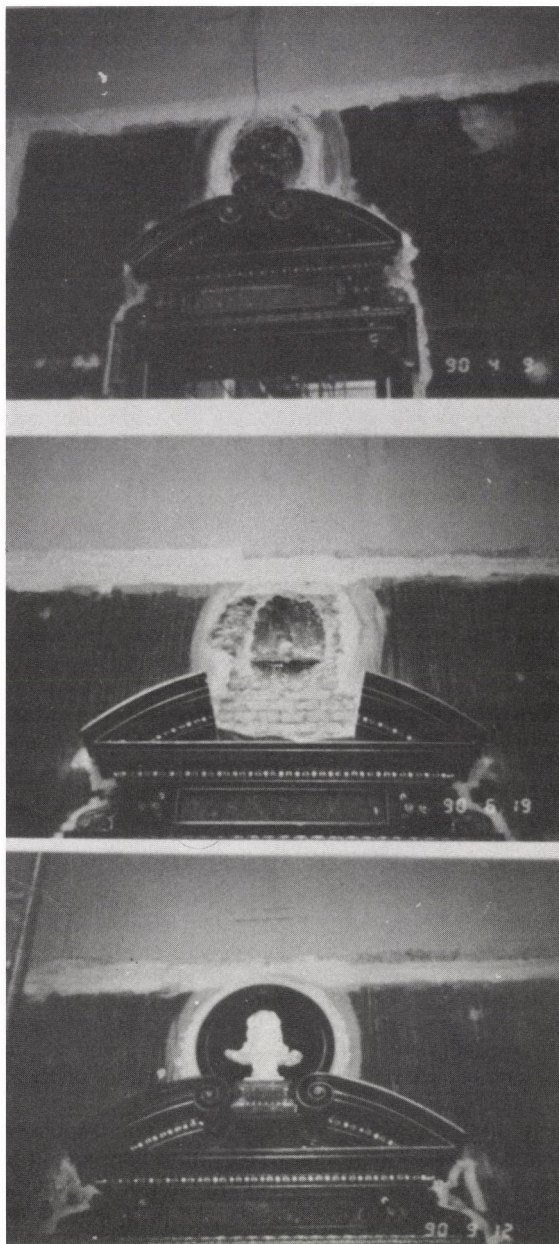
jelenleg folyamatban lévő második építési szakaszban az alagsorban és a pincében található, a közönség elől elzárt részek szanálása folyik. Ennek során szétválasztják és új-rarendezik a helyiségek funkcióit. A raktárt kiiktatták, így a jövőben az alagsorban csak irodák, könyvtár és műhelyek lesznek elhelyezve.

Mint már említettük, a képtárban két területen fog-atosítottunk intézkedéseket. Ezek a belső terek klima-tizálása és az épület kifelé történő leszigetelése voltak. Ehhez járultak még a mesterséges világítás teljesen új koncepciója mellett az új biztonsági berendezések, va-lamint műemlékvédelmi intézkedések. (Ezzel kapcsola-tban megemlítendő, hogy valamennyi építészeti beavat-kozás a műemlékvédelmi elvek szem előtt tartásával történt, miközben fel kellett oldani azt az ellentmondást, amely a műemlékvédelem követelése, miszerint a múze-um mint műemléképület lehetőleg változatlan maradjon és a konzerválással kapcsolatban támasztott azon köve-telmény között keletkezett, hogy bizonyos építészeti változtatásokra szükség van. Így pl. nem volt mód arra, hogy az ablakokat külső zsalukkal lássák el, ahogyan az épületszerkezeti szempontból a legcélszerűbb lett volna, mert ezáltal túlságosan megváltozott volna az épület külső megjelenése.)

Az ablakok egyébként is óriási problémát jelentettek. Méretüket a homlokzat arányai határozzák meg, a mö-göttük lévő oldalsó kabinetek számára viszont arányta-



2. Mennyezetvilágítás a kiállítótermekben



3. Az ajtó fölötti szoborfülkék helyreállítása

lanul nagyok, ezáltal a helyiség egész éven át nemcsak túlságosan világos, hanem a káros és nemkívánatos lég-csere is túl nagymértékű, hiszen a rések hossza egy nagyméretű háromszárnyú ablak esetében több mint 40 méter. Az erős szél az ablak felületét középen néhány centiméterre nyomja be. Nyilvánvaló volt, hogy az abla-kok egyszerű tömítése nem vezet kielégítő eredményhez. Ezért a keményfából készült ablaktokokat és belső szár-nyakat felújították, a külső szárnyakat olyan új szár-nyakkal pótolták, amelyek lehetővé teszik háromrétegű hőszigetelő üvegezés alkalmazását. Gondoskodtak az ablaktokok szellőzéséről, hogy alacsony külső hőmérsék-let esetén ne kerüljön sor páralecsapódásra az ablakköz-ben, ez a rendszer azonban jelenleg még nem működik tökéletesen. Az ablaktokba két zsalu van beszerelve, amelyek világosszürke, ill. sötétbarna műanyag szövet



ből készültek. Villamos működtető berendezésüket fényerősségérzékelők önműködően vezérlik. A zsaluk kombinálása maximális variálási lehetőséget biztosít és lehetővé teszi a mindenkori fényviszonyokhoz való alkalmazkodást. A bonyolult vezérlő program a mért világosságra reagál, amely nemcsak az év és nap folyamán változik, hanem a mindenkori időjárási viszonyoktól is függ, de ugyanakkor a múzeum nyitvatartási idejéhez is alkalmazkodik. Ehhez egy számítógépre van szükség, amely az ablakon lévő zsalukat, az üvegtetők fémről készült zsaluit, valamint a mesterséges világítás be- és kikapcsolását vezérli. Az alapelvek a következők: a nyitvatartási időn kívül a zsaluk legyenek teljesen zárva, hogy a káros fénybehatolást minimálisra csökkentsék. A nyitvatartási idő alatt lehetőleg sok külső fényt bocsássanak be, amelynek erőssége azonban a 180 luxot nem haladhatja meg. A gyors időjárási változások kiegyenlítésére késleltető faktor van beiktatva. Az egész program önműködő vezérlésre van felépítve. A kézi beavatkozásra, amely csak zavart okozna, nincsen mód. Ennek megvan a előnyei és a hátrányai. A szubjektív tényezők kiküszöböltek: a felügyelő személyzetnek nem áll módjában a fényt saját tetszése szerint be- vagy kikapcsolni, az ablakokat elsötétíteni, ill. kinyitni, másrészt viszont a hibalehetőségeket az automatikus üzem esetén összehasonlíthatatlanul nagyobbak és a nagy előállítási költséget is meg kell említeni. Az ablakokat nem ipari üveggel, hanem tiszta fehér üveggel üvegezték be, a fény spektrum bármiféle megváltoztatásának elkerülése érdekében. Az üveglapokat az ibolyántúli sugarakat kiszűrő, ún. UV-fólia borítja.

Hasonló szempontok érvényesültek a felülvilágítással ellátott nagy képtári termék üvegtetőinek kezelésénél. Itt mindenképp át kellett vizsgálni a vas tartószerkezetet, majd korrózióvédelemmel és új hőszigetelő üvegezéssel ellátni. Az üvegezés belső oldalán forgatható fémlemezekből álló zsalut helyeztek el. Ezeket ugyanaz a program vezérli, mint az ablakzsalukat. Segítségükkel a fény a termék teljes elsötétítéséig fokozatmentesen szabályozható. Az üvegtető és a termeket lezáró vízszintes üvegmennezyet közötti tetőteret a meleg évszakban nagy teljesítményű ventilátorokkal szellőztetik a termekben uralkodó hőmérséklet túlzott mértékű megnövekedésének megakadályozása céljából. A zsaluknak nemcsak fény szabályozó, hanem klím szabályozó szerepük is van. A megvilágítási koncepció kialakításánál fontos követelmény volt a termék energiaterhelésének alacsony szinten való tartása, vagyis a napsugárzásból és a mesterséges megvilágításból eredő hőátadás minimalisra történő csökkentése. A vízszintes üvegmennezyet, azaz az általános világítás átlátszó ragasztott fóliával biztosított, különlegesen edzett biztonsági üvegből készült. Ebbé az alapvilágításba épült be a termék mesterséges megvilágítása. A teljes világítási terv elkészítésével megbízott építész speciális hajlított reflektorokat tervezett, amelyek sok fényt vetnek a falakra és keveset a padlóra. Ezenkívül ki kellett egyenlíteni a falakon a távolsággal négyzetesen növekvő fénycsökkenést. A „múzeumi fényforrás”-minőségű fénycsövekkel megvalósított általános megvilágítás kiegészítésére spotlámpákat szereltek a díszítő világításba, amelyekkel egyes tárgyak külön kiemelhetők. A tetőteret néhány fénycső világítja meg, hogy a sötétben a lámpák sávja ne képezzen túl nagy kontrasztot az egyébként sötét háttérrel.

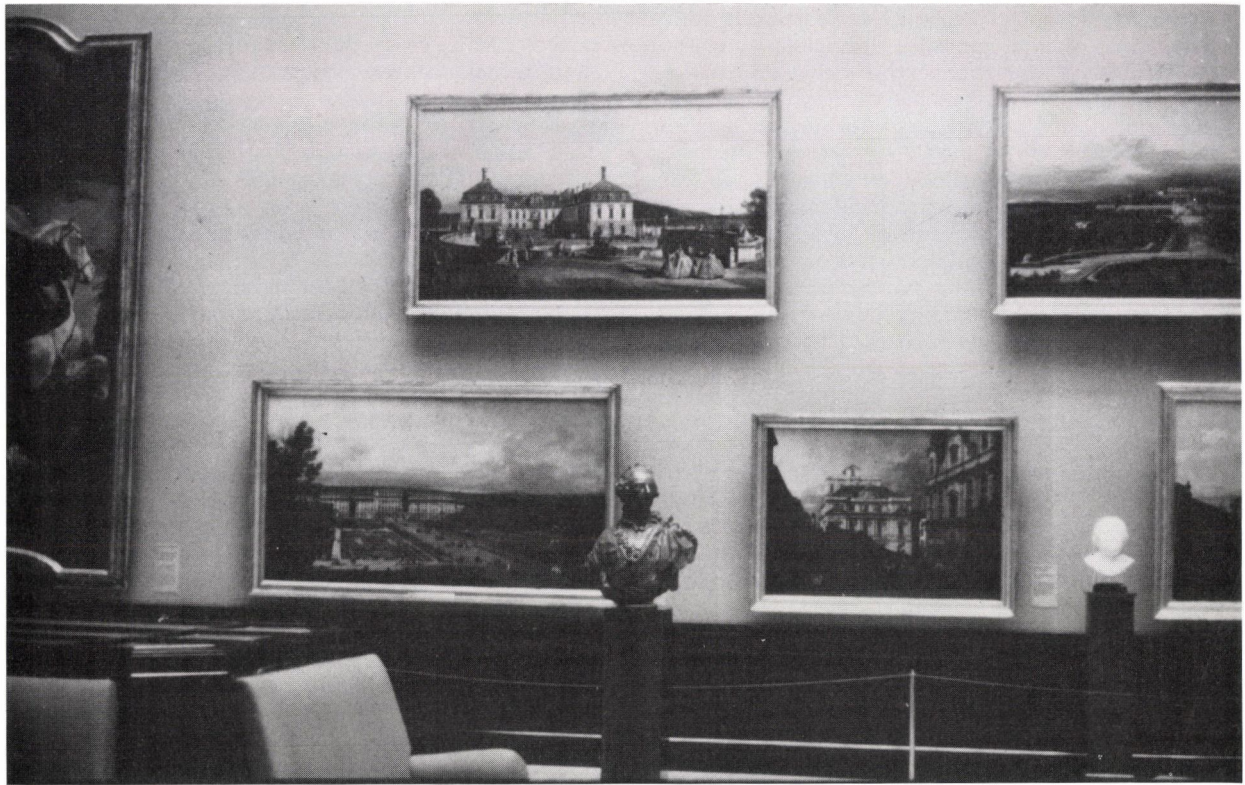
Míthogy a teljes légkondicionáló rendszer beépítése, mint már említettük, nem bizonyult megvalósítható

megoldásnak, a képtár termeinek fűtésére megtartották a melegvízes radiátorokat, amelyeket, akárcsak számos más középület radiátorait, a távfűtőmű táplálja. Teljesen átalakították viszont a légpárásító berendezést, amely korábban a melegvízes fűtőrendszerhez csatlakozott. Ennél a fűtőrendszer által felmelegített vizet másodlagos körvezetéken át nyitott párologtató vályúkba vezették. Ez a rendkívül egyszerű rendszer lomhán működött, mialt a berendezés által előidézett káros ingadozások messzemenően kiegyenlítődték, viszont az időjárástól függő külső behatások kiegyenlítésére nem volt mód. A korábbi berendezés legnagyobb hátránya azonban az volt, hogy csak a fűtéssel együtt működött, vagyis a levegő párasítására nyáron nem volt mód, holott az üvegtetők miatti járulékos melegeedés miatt éppen nyáron van nagy szükség a párasításra. Ezért ultrahangos légpárásítókat szereltek be, amelyek rendkívül pontosan szabályozhatók és a vizet nagyon apró részecskékké porlasztják el, amely így igen gyorsan elpárolog. Műtárgyvédelmi okokból azonban még mindig vannak bizonyos fenntartások az ultrahangos légpárásítókkal szemben, mivel egyrészt fennáll az az — egyébként indokolatlan — félelem, hogy a vízcseppek porlasztására használt ultrahang esetleg a készüléken kívül is hat és kárt okozhat a műtárgyakban, másrészt viszont a vízgőz ionizálásának olyan kihatásai lehetnek, amelyek még nincsenek teljesen tisztázva. Alternatív megoldásként olyan légpárásítókat jöhetnek tekintetbe, amelyeket csak kis mértékben és pontatlanul lehet szabályozni, de párologtatók semmi esetre sem. Az oldalsó kabinetekben a melegvízes radiátorok helyett olajradiátorokat szerelnek fel az ablakok alatt. Itt a fűtés és a párasítás kombinálva van, de a párasítás a fűtéstől függetlenül is működtethető.

A részleges légkondicionálás műszaki sajátossága abban áll, hogy a termekbe folyamatosan alacsony áramlási sebességgel párasított és szükség szerint melegített, ill. egy központi légítisztító berendezés által hűtött friss levegőt vezetnek be. Míthogy a teljes légkondicionálással ellentétben nem történik levegőelszívás, a képtár termekben csekély túlnyomás keletkezik, amely megakadályozza, hogy az ablakokon és a látogatók által újra és újra kinyitott ajtókon keresztül külső levegő áramoljék be. Ez a frisslevegő-pótlás pl. költséges hűtőaggregátorok alkalmazása nélkül is lehetővé teszi, hogy a termekben uralkodó hőmérsékletet a tartós hőség idején, amikor korábban az üvegtetők miatt hőmérséklet-emelkedéssel kellett számolni, 4–5 fokkal csökkentsék.

A szabványértékek alapján működő berendezés téli és nyári üzemben működik. A téli érték 20 +2°C, 50 +5% relatív páratartalom, a nyári pedig 23 +3°C, 55% relatív páratartalom. Fontos körülmény a nyári és a téli értékek közötti ingadozásmentes, lassú átmenet. Az ingadozások elkerülése egyébként is fontos szempont. Külön problémát okozott a nagy termeknek a múzeum két belső udvara körüli elhelyezkedése, ahol az összes terem hosszanti fala külső fal, amelynek belső oldalán a felületi hőmérséklet főleg a hideg évszakban néhány Celsius fokkal alacsonyabb, mint a többi falon. Ennek következtében a külső fal azon helyein, ahol képek függenek, bizonyos hőmérsékletkülönbség van a képek hátsó és elülső oldala között, ami egyúttal különbséget okoz a relatív páratartalomban. Ez azt jelenti, hogy a képek hátoldalán nagyobb a légnedvesség. Ezen az alábbi módszerek kombinálásával segítettek: a fal hőszigetelése, a képek hátoldalának hőszigetelést nyújtó védelme, a képek és a fal közötti megfelelő távolság biztosítása pl. távtartók al-





4. A bécsi Kunsthistorisches Museum újárendezett Bellotto-terme, 1993

kalmazásával, a képek mögötti légmozgás biztosítása érdekében. Az egyik teremben kísérletképpen falfűtést létesítettek villamos fűtőszőnyeg alkalmazásával. Ez azonban az esetleges vezérlési hibák következtében fellépő túlmelegedés vagy nagy ingadozások miatt felettébb problematikus eljárásnak látszik. Javasolták egy faltemperáló rendszer alkalmazását is, amely azonban több okból sem volt megvalósítható. Az egyik ok a falak nagy magassága volt, amely megkövetelte volna egy falhővezető alkalmazását, amire építészeti okokból nem volt lehetőség. Egy másik okként a túlságosan hosszú fűtővezeték veszélye szerepelt.

A biztonsági berendezések nagy részét is új koncepció alapján valósították meg. Korábban két egymástól független és két különböző elven működő tűzjelző rendszer létezett. Az egyik kémiai ionizációs jelzővel, a másik pedig optikai füstjelzővel volt felszerelve. A kiállítási tárgyakat a nyitvatartási idő alatt a termekben és a kabinetekben különféle biztonsági rendszerek védik. Azokban a kabinetekben, amelyekben kisméretű képek vannak kiállítva, felfüggesztés-biztosítás kerül alkalmazásra, amely a legkisebb súlyváltozásra, tehát érintésre aktivizálódik (Cerberus akasztósínek). A termekben a képek előtt infravörös függöny van, amely már a képhez való közeledéskor jelez. [3]

Az építési munkák egy része műemlékvédelmi célokat szolgált. Ezek közé a munkák közé tartozott mindenekelőtt a terem és a kabinetek stukkóval és aranyozással borított hatalmas mennyezetének megtisztítása. Az ajtók feletti díszítéseken visszaállították a II. világháborút követő helyreállítás során megváltoztatott eredeti állapotot. Annak idején befalazták az ajtók feletti oromzat ovális fülkéit, és a gipszből készült művész-büsz-

töket, amennyiben nem pusztultak el, eltávolították és helyükre kagylót helyeztek. A mostani munkálatok során kibontották a fülkéket, helyreállították a szobrászi kiképzésüket és visszahelyezték a restaurált mellszobrokat.

A múzeum látogatói számára mindenesetre a felújított padlók (viaszozott és nem lakkozott keményfa deszkapadlók) és mindenekelőtt a falborítások tűnnek fel leginkább. A korábbiakhoz képest valamivel erősebb színárnyalatokat választottunk, hogy a sötétebb háttér jobban kiemlje a képek színességét. A színeket a teremben függő képek jellegének megfelelően választottuk ki. Így a régi németalföldi és régi német festők erős lokál-színeket használó képeit tartalmazó kabinetek falait szürke szövettel vonták be. Azon terem számára, amelyekben a 16. századi németalföldi festészet, valamint Van Dyck alkotásait mutatják be, különös tekintettel Bruegel képeire, egy középbarna árnyalatot választottunk, amely hozzávetőlegesen a tölgyfa-szín kívánja utánazni. A két Rubens-terem és a többi flamand barokk festő műveit tartalmazó terem falbevonatának színe vörösesbarna. A holland festészetet bemutató terem falait — Rembrandt sötét tónusú képeire való tekintettel — zöld bevonat borítja, míg a kisméretű holland képek a kabinetekben szürke hátteret kaptak. Tiziano és Tintoretto képei mögött bíborvörös bevonat van, amely kiemeli festészetük ünnepélyes jellegét. Veronese művei, valamint a többi 16. századi olasz mester képei az oldalsó kabinetekben zöld bevonatú falakon függenek. Az olasz barokk festők és a spanyol mesterek alkotásai téglavörös hátteret kaptak. A 18. századi olasz művészek képeit bemutató Bellotto-terem falbevonatának színe világoskék. A külön erre a célra készítettett falburkoló



szövetek anyagául a „Trevira CS”-t választottuk, mivel ez a műszál textília éghetetlen. Klimatikus szempontból a természetes szálakból készült textíliák, pl. a cellulóz-viszkóz, amelyből a korábban alkalmazott falbevonó anyagok készültek, a légnedvességgel szemben tanúsított jobb távol tartó hatásuknál fogva előnyösebbek lettek volna, ám a döntő szempont a biztonság volt. A falbevonatok egy része hagyományos módon sávokban van összevarrva és a falra tűzve, míg a többi teremben újszerű műanyag szorítólécrendszert alkalmaztak, amely lehetővé teszi egy-egy textilsáv cseréjét is. A németalföldi részben ezenkívül a termekben akasztósínt szereltek fel, úgyhogy a képek felfüggesztésénél már nem kellett lyukakat vágni a falborító anyagba, és így könnyebbé válik a képek cseréje.

A képek akasztásánál érvényesülő alapelv megkísérli összekapcsolni a művészettörténeti és stílárius kritériumokat az építészet rendezőelveivel, a tengelyekkel, a szimmetriákkal és a nézetirányokkal. Az akasztás ezáltal tehát szervesen épül fel a Friderike Klauner és Günther Heinz által 1967–68-ban érvényesített elvre, amely viszont a Gustav Glück és Ernst H. Buschbeck igazgatósága idején kialakított elv továbbfejlesztése volt. Nagyobb változtatásokra csupán a régi németalföldi és a régi né-

met festészet alkotásainak csoportosításánál került sor, amelyek jelenleg csökkentett mennyiségben némileg zsúfoltan vannak kiállítva, amíg a most időszaki kiállítások céljára szolgáló VIII. számú (középső) terem nem fog újra gyűjteményi teremként rendelkezésre állni.

Az átrendezéssel kapcsolatban a képek feliratai is megváltoztak, hogy jobban megfeleljenek a jelenkori látogatók információigényének. A már számos múzeumban bevezetett gyakorlat nyomán az alapvető információkat, vagyis a művész nevét, élettrajzi adatait, a kép címét és leltári számát magyarázó szöveg követi, amely elsősorban a mű ikonográfiájára, esetenként a művész személyére, valamint a képnek az alkotó életművében vagy az adott korban elfoglalt helyére vonatkozik. A felirat megjelenési formájának megválasztásánál bizonyos viszszafofogság érvényesült, hogy jelenlétük ne vonja el a nézők figyelmét a képtől. A szítyanyomással készült kartontáblák színe megegyezik a falborítás színével. A betűk színe fekete, de a sötét színű táblák esetében fehér. Ezek a táblák azonban nehezen olvashatóknak bizonyultak, ezért más feliratok világos, a fal színével megegyező színű alapon PC-nyomtatóval készültek, ami lényegesen olcsóbb eljárás.

Karl Schütz

## JEGYZETEK

1 Karl Schütz, a bécsi Kunsthistorisches Museum Képtárának igazgatója a budapesti Osztrák Kulturális Intézet és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében 1993. október 7-én „Die Renovierung und Neueinrichtung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien” címmel a Magyar Nemzeti Galériában tartott előadást. A jelen közlés az első, nagyobbik részének fordítása, mely a magyar muzeológia számára is tanulságokkal szolgálhat.

2 Bürokratikus különlegességgként a Kunsthistorisches Museum épülete, akárcsak az összes többi szövetségi múzeum, nem a Tudomány- és kutatásügyi minisztériumnak (Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung), amely a gyűjteményekért és a múzeum működtetéséért felelős, hanem a gazdasági ügyek minisztériumának (Bundesministerium für wirtschaftliche Angelegenheiten) van alárendelve.

3 Műszaki adatok:

Az első emeleti képtár renovált termeinek teljes alapterülete: 5.268 m<sup>2</sup>

A második emeleten lévő tanulmányi kiállítás (még nincs renoválva) alapterülete: 1.217 m<sup>2</sup>

A magasföldszinti gyűjteményi kiállítás alapterülete: 5.410 m<sup>2</sup>

Belmagasság az első emeleten:

termek: 14 m

kabinetek: 7 m

Az első emeleten átépített tér légtere: kb. 54.000 m<sup>3</sup>

A csővezetékek (fűtés és szaniter) hossza: 20.000 m

Az erőáramú kábelek hossza: 250.000 m

A gyengeáramú kábelek hossza: 90.000 m

A szellőzőcsatornák hossza: 4.000 m

Az áramfejlesztő aggregátor teljesítménye: 350 kVA

Finanszírozás:

Az építési vállalkozóval kötött szerződés időpontja: 1988 tavasza

Az építési munkák kezdete a képtárban: 1990 tavasza

A képtár felújításának befejezése: 1993. március

A képtár renoválásának összköltsége: kb. 240 millió Schilling  
A Kunsthistorisches Museum renoválására fordítandó (tervezett) teljes költségkeret: 479 millió Schilling

Építési vállalkozó: Konstruktiva Aktiengesellschaft zur Förderung des Bauwesens, Bécs

A klimatechnikát tervezte: Allplan, Bécs

Épületszerkezet tervezése: Dr. Werner Pfeiler, Graz

Világítástervezés: Rudolf Lamprecht építész, Bécs

A Kunsthistorisches Museum építészeti biztosa: Dr. Oswald

Madritsch építész

A falburkolatokat készítette: Backhausen, Bécs—Hoheneich

## DIE RENOVIERUNG UND NEUEINRICHTUNG DER GEMÄLDEGALERIE DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS IN WIEN

Der vom Österreichischen Kulturinstitut und von der Ungarischen Nationalgalerie organisierte Vortrag wurde am 7. Oktober 1993 in der Ungarischen Nationalgalerie von Karl Schütz, Direktor der Gemäldegalerie gehalten.

In der Anfangsphase der Planung des Museumsquartiers in Wien ist klar geworden, daß auch eine durchgreifende Erneuerung der Substanz der bestehenden Museen notwendig ist. Dabei ging es um zweierlei: eine Renovierung der Bausubstanz einerseits, eine Anpassung bestehender Räume an die Erfordernisse eines heutigen Museumsbetriebes andererseits, in weiterer Folge

wäre auch eine Adaptierung der organisatorischen, administrativen und personellen Struktur notwendig.

Im Kunsthistorischen Museum wurde die Notwendigkeit konservatorischer Maßnahmen von den Restauratoren der Gemäldegalerie vertreten. Die Renovierung bezog sich auf die Erneuerung der Klimatisierung (Heizung, Luftbefeuchtung), Abdichtung der Innenräume, Beleuchtung, neue sicherheitstechnische Einrichtungen. Auch die Fußböden und die Wandbespannungen wurden erneuert. Die Gesamtkosten liegen bis heute bei ca. 240 Millionen Schilling. Die Bauarbeiten dauerten zwischen Ende 1988 bis Anfang 1993.



## A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM REKONSTRUKCIÓJA ÉS BŐVÍTÉSE

### A bővítés

A Múzeum épületének teljes felújítása előreláthatóan három ütemben történik. Az első ütem az épület tömegének jó egyharmadára terjedt ki — ez a Hősök tere felé eső tömb. A második az előbbi mögötti palota-rész kétharmadát újítja meg (a Renaissance és a Barokk Csarnokok tömbje), a harmadik a palota-rész harmadik harmadát (Román Csarnok tömege). A felújítás mindenre kiterjedő: építészeti, gépészeti és funkcionális is. Az épület műemlék. Alapelv, hogy az összes kiállítóterek, lépcsők, a külső és belső formák eredeti alakjukban kerüljenek helyreállításra. Ez a megkülönböztetett figyelem az eredeti berendezésre, lámpatestekre, a részletekre is kiterjed; ahol lehet, a falak korábbi festett díszét is tekintetbe vesszük. A külső és belső építészeti feladatok is egyértelműek. Ami új, kiegészítő és szükséges tárgyként kerül a múzeum együttesébe, annak is az eredetihez kell hasonlulnia — vagy legalább szellemében nem térhet el attól.

A gépészeti megoldások (lég- és hőtechnikaiak, tisztítási lehetőségek, világítás, modern biztonsági szerelvények, gépek, automatika) az előbbi, építészeti megoldásokhoz alkalmazkodva, a korszerű igényeknek megfelelően tervezés tárgyai még. Egyelőre még azért sem lehetnek készen, mert átfogó funkcionális elképzelésnek kell megfelelniük és ezeket a terveket bővítenünk kellett.

A korszerű múzeumi igények erősen meghaladják a közel egy évszázaddal korábbiakat. Ráadásul a Szépművészeti Múzeum már elkészültekor nélkülözött helyeket a raktározás, a restaurálás, az előadóterem, a munkaszobák, a nagyobb adminisztráció, gépterem, expedíció és az erősen növekvő könyvtár és segédgyűjtemények számára. A gyarapodó és az új gyűjtemények: az 1910-es évektől a görög-római, aztán (1934 után) az egyiptomi érdemtelenül nagy része zsúfolt raktárakba szorul, kiállítás helyett. Új kiállítási terekről kell gondoskodnunk. A rekonstrukció szükségképpen bővítéseket is jelent. Bővíteni a Múzeum kizárólag lefelé, földalatti építkezésekkel tud. Ebből a célból emeltük kétszeresére az első ütem földalatti részének a tömegét, hozzáadva a homlokzat mögött négy új raktár beépítését, alatta reprezentatív, új lépcsőházzal és előtérrel. Az 1992. év végén befejezett első ütem képessé tette az intézményt, hogy a visszarendezendő görög-római, az egyiptomi, 1994 tavaszán pedig a megújított 19. századi, lent a 20. századi állandó kiállítások végleges (azaz a teljes rekonstrukciónak megfelelő formájukban) álljanak. A Márványterem, a Dór piramis-csarnok lent a Majovszky-termekkel időszaki kiállításokat tesz lehetővé; múzeumi bolt és kávézó üzemel. A bővítésnek különös haszna ebben az esetben az, hogy a teljes első ütemben felújított és bővített épületrész attól függetlenül működtethető, hogy az épület többi részén hol folyik az újjáépítés — és mindez nem ideiglenes

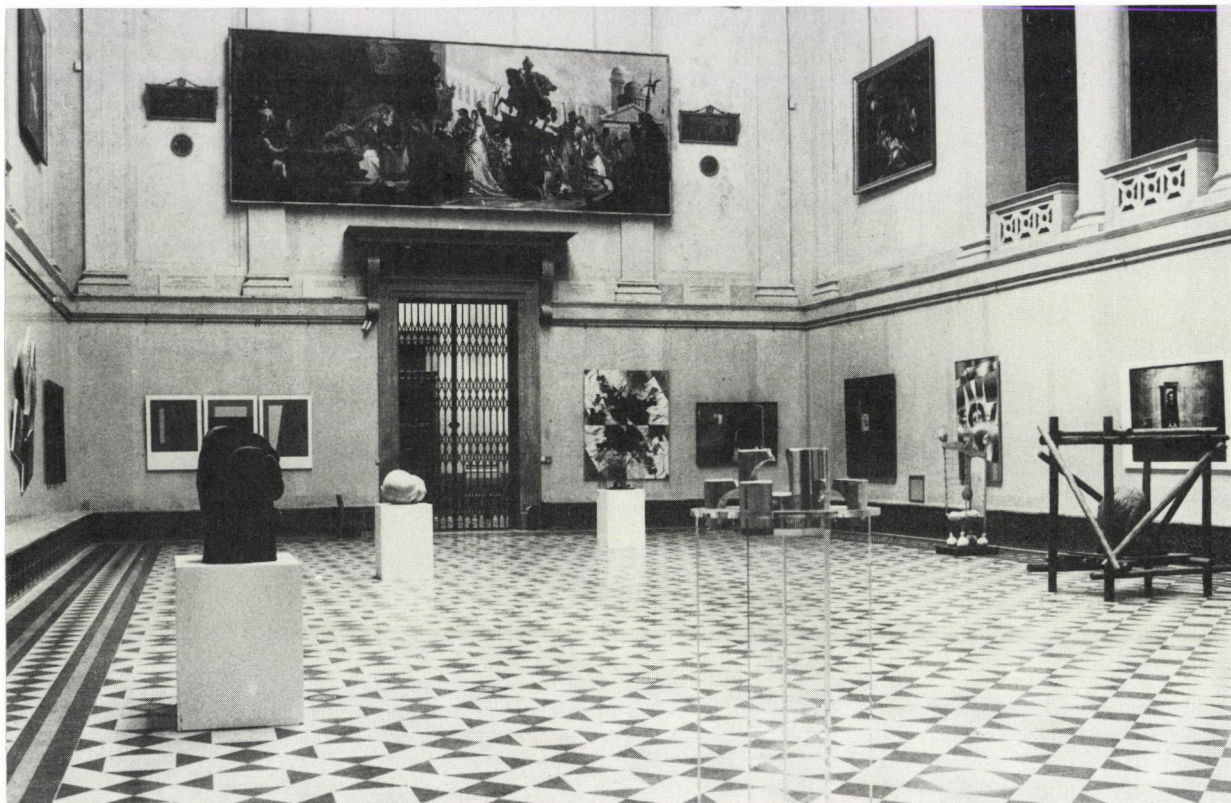
jelleggel, hanem úgy, hogy itt minden „a végleges helyére” kerülhetett. Az expedíciós kapu és porta, valamint a ládaraktár (láda-fogadóter) évtizedek óta vágyott „újítások” — most megvalósultak. Ez utóbbi tereken kívül az első ütem összes mélyföldszinti terében légkondicionálás és jól berendezett mosdók működnek. A bővítések ellenére viszont továbbra is kevés lent a ruhatár. Négy, a közönséget szolgáló telefon, lift, mozgássérültek számára mosdó, információs hely, belső tűzlépcső és technikai célú megközelítő-folyosók és a biztonsági berendezések használhatók.

Jelenleg a második ütem előkészítéseként — bányászati eljárással — a Renaissance és Barokk Csarnokok aláásása és ott új raktárak és a fotóműhelyek szerkezeti megépítése folyik. A munka gyorsított ütemű; 1994 év végére szerkezeti kész. Azt reméljük, hogy az így nyert új helyeken a Régi Képtár tanulmányi gyűjteményének nagy része véglegesen, a Modern Gyűjtemény raktározott műveinek fele és egy csomagoló, ill. készleteli célú raktár elhelyezhető.

A második ütem megkezdésének még ezek után is két akadály van. Nagy összegek igényeltetnek hozzá évenként — amely egyelőre nem remélhető —, és a palota-részből nincs hová költöztetnünk az antik, az egyiptomi, a régi képtári segédgyűjteményeket, a teljes grafikai tárat és kiállítótermet, húsz munkaszobát és öt restaurátor-egységet. Ezekkel együtt a Régi Képtár jobb szárnyát is le kell bontani és ideiglenesen a bal szárnyba zsúfolni. Ez utóbbi olyan szükségmegoldás, amelyet el nem kerülhetünk — a tervek készen állnak hozzá —, de az előbbiekre nincs kiút. Ha lenne is, abba a harmadik ütem szólna bele: a Román Csarnok tömbjét nem költöztethetjük a véglegesen berendezett, kész részekbe még ideiglenesen sem. Az épületről történő ideiglenes kiköltözés tárgyi és technikai-biztonsági nehézségek és roppant költségek miatt szóba sem jöhet. A harmadik ütemre várva az intézménynek közel harmada a könyvtárral és a képtár felével (raktáron és szükség-kiállításon), a hivatali helyiségekkel gyakorlatilag megbénulna. A könyvtár már ma az olvasók egyre nagyobb százalékát képtelen fogadni. A Régi Szoborosztály eddig egy évtizedes hiánya további évtizeddel hosszabbodik, azzal a keserű következménnyel, hogy az a visszakapott régi helyén csak negyven éves kiállítását tudná felállítani; holott annál ma és a jövőben sokkal többre lenne képes. A restaurátorokat pedig már a második ütemben nem tudjuk hová telepíteni. A harmadik ütemben ily módon évekig szünetelne a restaurálás.

Elkerülhetetlen és folytatandó tehát a bővítés, mert az gyorsabb eredményeket hoz, hamarabb állítható végleges használatba, olcsóbb a rekonstrukciónál, mert föld alatti építkezés — és végül, mert nemcsak megkönnyíti a rá következő rekonstrukciót, hanem a Múzeum jelentő-





1. A „Kortárs művészet 1970–1990” című kiállítás a felújított Mároányteremben, 1992

ségét és nemzetközi szerepét is nagy mértékben előmozdítja. Minden nagyobb és sok kisebb gyűjtemény megtette ezt a második világháború óta és Budapestnek erre különösen nagy szüksége van.

A bővítés rövid foglalatja: a Múzeum mellé és a felszín alá kell telepíteni a könyvtárat és a Régi Szoborgyűjteményt. Mindkettő az épület alsó szintjéből lenne megközelíthető. A szoborkiállítás a mai előtérből, a könyvtár a Dózsa György úti bejárat alsó folyosójáról.

#### *A könyvtár*

felső szintje olvasóterem; a ma fogadható 12–14 olvasó helyett legalább 50 egyszeri látogató részére, természetes, felső világítással (és korszerű villanyfényről gondoskodva). Két köztes szintje a dolgozóknak, három raktár-emelettel az olvasóterem alatt remélhetően 50–60 évig elégséges hellyel a gyarapodás részére. Az új elhelyezés csaknem háromszorosa a könyvtár korábbi területének.

#### *A Régi Szoborgyűjtemény kiállítása és raktárai*

alaprajzilag a könyvtárra merőlegesen, a főhomlokzat bal szárnya előtt a föld alatt, három szinten foglalnának helyet. A felső szint padló- és födémmagassága azonos a könyvtáréval, a természetes világítást biztosító mellvéd üveggúllák sora is a Dózsa György út felőli folytatja. A kert gyepszintje azonos marad a maival. A felső födém fölött egy méter magas földréteg akár nagyobb növények elhelyezésére is alkalmas. A felső szintek külön-

leges szükség esetén átjárhatók, előreláthatólag a legalsók is. A Régi Szoborosztály korábbi területének éppen a kétszereséhez jut a bővítéssel. Legalább ekkora előny, hogy eddigi kis termekre osztott, kitűnő elrendezése folytatható: a második emeletéhez hasonló terek alakíthatók ki és a fenti nagy terem helyett legalább négy, hasonló alapterületű kiállítóhelyet rendezhet be majd. Igyekezünk ennek a szárnynak reprezentatív megközelítési lehetőséget biztosítani a lenti előtérből, illetve a Majovszky-termek felől. Arra törekszünk, hogy ezek a lenti terek se maradjanak el igényes térformálás tekintetében a másfél- és második emeletiektől, sőt legyenek — amennyire lehet — modern módon, azok szelleméhez hasonlóak.

Alig kétséges, hogy a Múzeum teljes felújítása után, még vagy harminc-negyven év múlva legkésőbb, új és jelentős bővítésre szorul vagy bővíteni lesz érdemes. Erre a célra az épület mögötti hely lesz kézenfekvően alkalmas. Ma azért nem jöhet szóba a hátrafelé való (és máskülönbén igen jó megoldásokat kínál) terjeszkedés — a föld alatt természetesen —, mert nagyon bonyolult és drága lenne. Két fontos gázvezeték, egy melegvíz-vezeték, elektromos hálózatot kellene (úteltereléssel együtt) talán a múzeumi kazánházzal együtt áthelyezni. A Városliget felé, az északi oldalon lévő parkháromszög viszton kicsi; kedves és időnként megújítható fái pedig meglehetősen érvvel szolgálnak az abban az irányban történő akár föld fölötti, akár föld alatti építkezések ellen. Meg kell említenem, hogy az épület főhomlokzata előtti föld alatti építkezés a jelenlegi fákat csak részben zavarja. Egy hárs és két ecetfa vagy áttelepíthető, vagy pótolható — kissé előbbre, a tér felé ültetve, megfe-





2. A Ión Csarnok (a 19. századi állandó kiállítás részlete), 1993

lelő terv szerint. A főhomlokzat előtti jobb oldalon a Régi Szoborgyűjtemény bal oldali kialakításának megfelelője — kisebb hosszon — megvalósítható lesz egyszer (jó szobor- vagy másolatgyűjtemény, esetleg más célra), de egyelőre ez már csak a jövő lehetősége. Jó lehetőség.

#### *A Hősök terének lefelé történő bővítése*

a Múzeum bővítésétől függetlenül is, kétségtelenül meg fog valósulni egyszer. Ez annyit jelent, hogy a Budavári Palotán kívül a Hősök tere lesz a főváros második idegenforgalmi fókusz. Ma ettől a fókusz-szereptől a tér és intézményei távol vannak: a forgalom „felületi”. A tér átmenő forgalmú elsősorban — az emlékművet megtekintők töredéke látogatja meg csak a Szépművészeti Múzeumot vagy a Múcsarnokot —, nem is szólva arról, hogy igazán érdemes, a hazai kulturális kiadványokhoz, személyekhez, látnivalókhoz kapcsolódó dolgokat be nem szerezhet ott, le nem ülhet; s aki itt akar konferenciát, ünnepélyes rendezvényt, összejövetelt tartani, annak erre szinte semmi lehetősége nincs. Ha majd a Hősök tere bővítése tehát valósággá érik, a Szépművészeti Múzeum szinte új korszakába léphet. Összesítve a térbővítés elképzelésének eddig felmerült lehetőségeit, azt mondhatjuk, hogy azzal elsősorban olyan praktikus és reprezentatív városépítési és kulturális idegenforgalmi csomópontot alakíthatunk ki a jelenlegi — a haza profán oltára — köré, amely a mai koszorúzásokon kívül is nemzetközi érdeklődést, szerepet és minden tekintetben hasznos forgalmat köthetne le a főváros egyik legszebb és jól megközelíthető részén. Hogy ez azután a Szépművészettel a föld alatt összeépíthető lesz a főbejárat előtt,

és a Múcsarnokkal is, aligha kérdéses. Ehhez az elképzeléshez, majd nyilván tervhez, szervezéséhez és megvalósításához persze hasonlíthatatlanul nagyobb anyagi és technikai, valamint „városi-kegyúri” erőfeszítés szükséges, mint a két, a téren álló intézmény felújításához és bármekkora bővítéséhez.

#### *A rekonstrukció az állandó kiállítások szempontjából*

Az intézmény legfontosabb és legnagyobb egysége a Régi Képtár és ennek érdeke lett volna, hogy területét az első emeleten növeljük meg. Ha a Román és a Barokk Csarnokot egyetlen (több alátámasztással járó) födémrel ketté-ketté osztottuk volna, lent jó térhatású, magas (bár műfény-világítású) térhez, fent pedig a Régi Képtár számára a meglévőknek megfelelő 4-4 kiállítóteremhez jutottunk volna. Ha a korábbi, Pigler Andor-féle, kitűnő rendezés nagyjából megtartása és a Petrovics—Pigler hagyománynak megfelelő bővítés lenne a célunk, akkor ez a megoldás lett volna a legjobb. Mintegy 800 négyzetméter alapterület nyeresége az első emeleten szinte ideálisnak látszana — és talán ezt is megépíteni érdemes akkor, ha a múzeum kiállítótereit máshogyan nem tudnánk megnövelni. A Barokk és Román Csarnokok persze elvesznének — kényszerűségből. Ez az elgondolás átmenetileg lenne jó. Azután azonban megkötését jelentené a Régi Képtárnak, amelynek első emeleti terei aránylag kicsik és szaporításukkal csak az a rendezés volna konzerválható, ha nagyobbítva is, amely közel hetven éve áll és 1958–59 óta alig változhatott. Igaz, a mai helyén és így tökéletes, de egy kíváncsatos lépésváltáshoz már nem elégséges.





3. A Pergamon Csarnok (a 20. századi állandó kiállítás részlete), 1993

A lépésváltás szüksége és egyben lehetősége egyfelől ugyanis éppen az épületben magában van. Tömegét tekintve, a Múzeumot ugyanis elsősorban másolatok számára emelték, amelyben nem utolsó szempontként érvényesült a historizáló építészettörténeti szándék: monumentális belső terekkel bemutatni a nagy stílusokat, mindenek előtt az oszloprendeket. A görög-római igazodás volt a múzeum-mű (és tervezője számára itt) a döntő. Gótikus belső nem épült és a Barokk Csarnok is inkább klasszicizáló, késő reneszánsz, mint igazán barokk (még kevésbé késő barokk) utánérzés. Ez a klasszikus-akadémikus térbeli kép-keret (és persze szobornak, rajznak és minden gyűjteménynek) és térhatás viszont minden értelemben nagy, méretre, nézetre monumentális, amit korábban jól kitöltöttek a hatalmas, eredeti méretű másolatok. A másolatok helyett most eredetiekkel kell kitöltenünk a keretet, a teret. Ez a lépésváltás lényege vagy legelőbbi igénye. A budapesti múzeum belső története fennállása óta küzdelem az impozáns másolatgyűjtemény és az egyre növekvő műkincs-állomány elhelyezése és kiállítása között. A legjobban példázza ezt a

#### Görög-római Gyűjtemény

sorsa. Az „Antik Osztályon” kezdetben kizárólag másolatok voltak. Hekler Antal, Petrovics Elek és végül főleg Szilágyi János György érdeme, hogy a gyűjtemény

„felnőtt”, önállósult, elfoglalta az előépület jobb szárnyának első két termét, nagy csarnokát, a nyaktagot és a rekonstrukció II. ütemének befejeztével magáénak mondhatja a Dór Csarnokot is. Az összes osztályok között ezé a legjelentősebb arányú gyarapodás. Az épületben föltétlenül reprezentatív hely illeti meg. Elhelyezése a jobb szárnyon hagyományos. Termeit az ifjabb Arkay Bertalan a második világháború után egyszerűsítette, a csarnok-terem dongaboltozását síkra változtatta és nagyobb világítófelületet adott neki — de antikizáló belső alapelrendezésén, jellegén nem változtatott. A korábbi és a jelenlegi felújítás során az első négy teremben az eredeti mozaiklapok helyett márványpadozat épült be, elsősorban a figurális márványszobroknak kívánván ezzel megfelelni itt. A léptékváltást mindenesetre elsőknek az Antik Gyűjtemény valósította meg a múzeumban: Közép-Európa egyik jelentős antik múzeumi egységére növekedvén. Bejáratán az öntött sárgaréz antikva felirat (egyedül itt maradt meg az eredeti!) ma is érvényes.

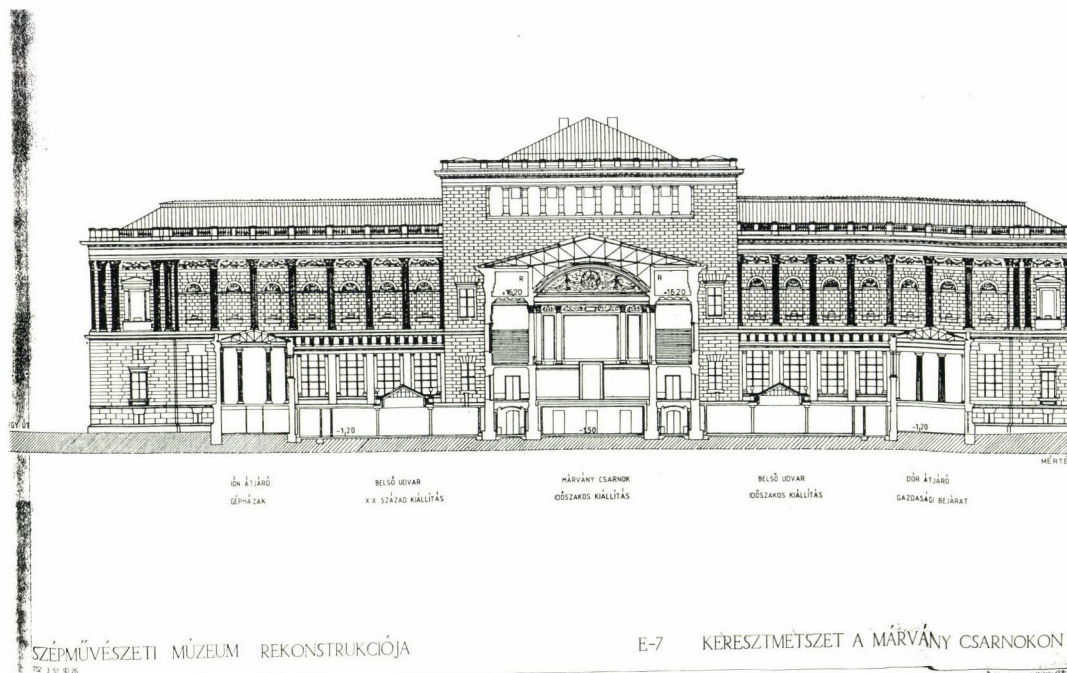
#### A XIX. századi Gyűjtemény

bejárata vele szemben az előcsarnokból nyílik. Szándékolt párhuzam, mert a bal szárny eredeti, kifestett építészeti tere a legjobb keret a klasszicizáló indítású század festői és szobrászi alkotásainak. A lépés- és léptékváltás itt is megtörtént. Az első két teremben a francia művek









5. A mélyföldszinti új termek metszete az udvari piramisok vonalában

két-három alkotással (esetleg nagyokkal is) még tetézhették, ha a restaurálás kiállíthatóvá teszi őket és kereteiket. A Pergamon-csarnokban is van hely a gyarapodásokra, ahol egy 19. századi „grande galerie”-t kívánt Cifka Péterné, a rendező érzékeltetni. Ezt a különleges múlt századi képtár- és gyűjteményhangulatot követi (új szemüvegen nézve persze) a nyaktag, amely a Lón csarnokba vezet át. Századvégi historizáló, klasszicizáló, akadémikus architektúra és ennek megfelelő szimbolista és szecessziós ízlésű festészet és szobrászat itt egymásra talál. Ez az az új lépték, amelyre a korábbi rendezéseknek nem volt és nem is lehetett alkalma. A kiállítás folytatása az udvarra néző folyosó sala terrena-szerű is, a végén lépcsővel a lenti, 20. századi kiállítások felé. A 19. századi kép- és szoboregyüttes a Lón Csarnokban a vele átelleses Dór Csarnokban elhelyezett antik emlékekkel fog „összehangzani”.

#### A Márványterem

a magasföldszinten az előcsarnokból középen nyílik, felújítása még az első rekonstrukciós ütemben megvalósult. Igaz, világítása még nem végleges, nem dőlve el a vita, álló kandaláberek vagy egyszerű, belógatott lámpák adnak-e műfényt. Egyelőre a páratető fölötti fényforrások nyújtanak nem rossz, de lent elégtelen világosságot. A berendezés viszont végleges, a vágyott új léptékben való, és mindemellett itt a hagyományt is folytatja. Ehelyütt ugyanis az 1920-as években nagyméretű olasz freskók helyezkedtek el a márványozott falakon. Később, amikor a középkori magyar gyűjtemény a Szépművészeti Múzeumba került, a bejárattal szemben itt állították föl a kisszebeni főoltárt, amely itt állt a második világhá-

borúig, a menekítésig. Be nem váltott és be nem váltható ígéret jeleként, mert se mögötte, se mellette nem következett a középkori magyarországi művészet felvonultatása. A háború után időszaki kiállítások színhelye a Márványterem mindmáig és a jövőben is az lesz. Felső falmezőiben azonban állandó jelleggel legnagyobb méretű velencei festményeinket helyeztük el, a 17. és a 18. századból. Ezek közül is csak az allegóriákat. A csarnok óriási palazzo dísztermét sejteti. A képek palladiánus építészeti részei jól felelnek a csarnok antik, talán akaratlanul is palladiánus jellegű terének és lehetővé teszik mindemellett, hogy az alsó sávban akár a falakon, akár térben szinte bármilyen jellegű időszaki kiállítás bemutatható legyen. Henry Moore nagy monografikus kiállítása 1993-ban például itt jó időszaki otthonra talált. Ünnepelesebb entrée-t aligha tudnánk összeállítani, és ez illő egy olyan múzeumhoz, amely a velencei művészet sok évszázados diadalmenetének egyik legjobb együttesét fogadhatta falai közé.

A Lón és Dór Csarnokokat leszámítva, amelyek tömbjének részei, a palota-rész felújításával új szerepet kapnak a nagy csarnokterek — eredeti nevük udvar volt! — is. Legelőbb a Renaissance Csarnokban tették meg ugyanis a léptékváltást egykor, a velencei kutak és a freskók egy része felállításával. Mint nagy középső, gazdag terű udvar, a Csarnok elrendezése maradni fog és a Pulszky Károly időszaki kiállítás tanulságán okulva itt a korábbinál több olasz freskóműnek találunk majd helyet; előreláthatólag az első emeleti folyosóra is kiterjesztve a reneszánsz freskók sorát. A boltíókokban a második világháborúban elpusztult figurális és dekoratív falképek visszafestését viszont nem tervezzük. Visszaálmodásuknak komoly oka nincs és egykori kivitelezésük sem volt túl szerencsés. A tér teljes képéből sem hiányoznak.

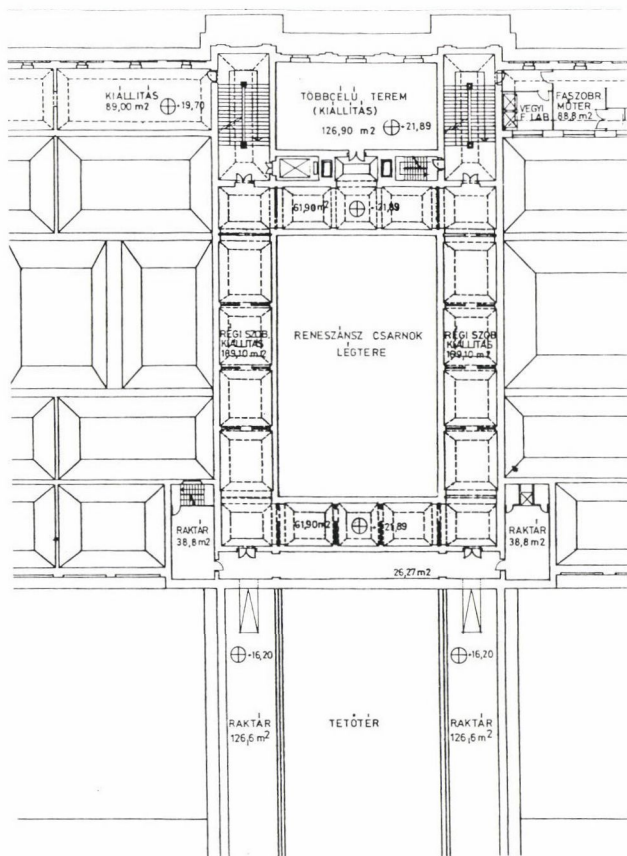


más megítélés tárgya. Jelenleg zsúfolva, a háború utáni állapotában van, benne a gipszmásolatok gyűjteménye gerendavázakon szétszedve, más része többé-kevésbé épségben várja sorsa jobbra fordulását. A csarnok közel felét óriási, háromszintes, közfalakkal osztott Dexion—Salgó-építmény foglalja el, benne a Régi Képtár tanulmányi gyűjteménye. Több mint másfél ezer kép tárolóhelye. A csarnok többi része ma raktár még, közlekedőfolyosó. A secco-falképek vagy felerészben elég jó, nagyon poros állapotban, megvannak. Az oldalfal-részeken és az óriási íveken korábbi beázások okoztak komoly károkat. De itt a festés helyreállítható és olyan jó művészi minőségű, hogy nagy veszteség lenne felszámolni. A figurális- és növénydíszes, címeres historizáló alkotás a Wiener Werkstätte vagy a hazai késői szecesszió korából sikerült mű, különleges múzeumi szerepre készült és ezt a szerepét jó lenne, ha továbbra is megtartaná. Ha a csarnok kiürítése egyszer megtörténhet és a másolat-gyűjtemény új otthonhoz juthat, a Román Csarnok a freibergeri dóm kapuzat-másolata megtartásával a múzeum nagyszerű egysége lehet. Nem tennék ide freskókat, mert azok akaratlanul versenybe esnének a hozzájuk képest túl színes és velük túlságosan is rokon technikájú seccókkal.

Ahogy az egykor az egyszínű (fehér és bronzszínű vagy szürke) gipszmásolatokat jól keretezte a csarnok felső felében az élénk falfestés, nagyméretű szobrok elhelyezése itt logikus lenne. Persze, nincs ilyen gyűjteményünk (igaz, más múzeumnak sem, hiszen ide nagy méretek igényeltetnének). Hatásos összhangot lehet viszont ehelyütt teremteni táblaképekkel és középkori oltártáblákkal. A lenti tér eredetileg is gyöngyházzsúrké; benne az árkádos részen közfalak osztásával, amelyek (a pillérek-oszlopok mellett még éppen átjárhatóan) átjárható kabinet-sort képeznek, kissé kápolnaszerűen is a nagy teret körülvevő árkádsorban. Itt helyezhetjük el a hazai olasz táblaképeket, kiegészítve eddigi együttesüket néhány valóban érdemes darabbal a raktározottak közül.

Az emeleten ma négy termet foglalnak el a trecento-quattrocento táblák; itt az árkádok alatt valamennyi fenti kép és még szaporítás is helyet kaphat. Középen a budavári trónterem kiállítási tapasztalatai hasznosíthatók; oda a német-osztrák szárnyasoltárok és oltártáblák lehető rekonstrukciós kiállítása helyezhető. Ezek a leginkább összhangba hozhatók a magasban följük tornyosuló secco falképekkel; és az árkádok alattiak annyira kortársak, ahogyan a londoni National Gallery Sainsbury-szárnyában is remekül összeférnek az európai hazai iskolák egymással új elhelyezésükben. Két kicsi, de teljes, német szárnyasoltárunk és pár, részben összeállítható egység elegendőnek látszik ahhoz, hogy a csarnok árkádos része, közepe és festett fölső része hatásában arányos egyensúlyba jusson.

Az átmenő házi közlekedés persze megszűnik a Román térben, ahogyan meg kell azt szüntetnünk a Renaissance és a Barokk Csarnokokban is. Nemcsak biztonsági okokból van erre szükség, hanem gyakorlatilag is, amennyiben a Dózsa György úti bejárat az alsó szintre fog közvetlenül nyílni és az épület fő közlekedési folyosója lent lesz, törés nélkül vezetve át a központi rész alatt, a fotóműterem előtt és a raktárak és szociális célú helyiségek mellett. A folyosó fő szakasza már épülőben van.



6. A második emelet (korábban a Régi Szoborkiállítás) tere — a jövőben a régi német-osztrák képműkiállításé

### A Barokk Csarnok

viseltes ugyan, mint a régen elhordott díszruha, de még mindig elég jó állapotban maradt fenn a többi mellett. Új elektromos világítási rendszere még ugyanúgy tervezésre vár, mint a többi nagy „udvaré” is. Korábbi színezésén sem kell változtatni lényegesen. Összes ajtajai a helyükön megtartandók, de az egyik, az északi sarokban egy új nyitandó a Városligeti szárny felé. Az árkádsor itt átjárás nélküli közfalakkal, minden második pillér mögött kettős kabinetekre osztandó. Valószínűleg 8 kettős és 2 vagy 3 egyosztatú árkádrész nyerhető a belső téren kívül, amely ugyancsak a Régi Képtárhoz tartozik majd és párhuzamát adja a Román Csarnok korai iskoláinak (ezek kb. 1500-ig terjednek időben). Itt kizárólag nagyméretű, 17. és 18. századi, tehát barokk alkotásokat terveznünk bemutatni. Arra törekszünk, hogy ebben a térben egyfajta 17. századi képgyűjtemény — persze kevésbé zsúfoltan, mint ez a történeti valóságban volt — érzetét keltsük. A Román Csarnok kissé — de a múzeumi kiállítás karakteréből ki nem eső — templomiasabb együttese ellentételeként a Barokkban barokk-kori képtár hangulatát kívánjuk kelteni (igaz, eléggé modern módon, de mintegy az épület koturnusába bújva). Ember Ildikó készítette el a rendezés tervét. A középső részen nagyon jó lenne vagy féltucat nagyméretű, kvalitásos barokk szobormű. Sajnos, egyetlen egy sincs. Vajon reménykedhetünk-e, hogy lesz-e valaha akár csak pár is?





7. A Dör Piramis terem (a 20. századi állandó kiállítás részlete), 1994

### *A volt Michelangelo-terem*

a háború után restaurátor-műhely, aztán megosztva máig fotóműteremnek is szolgál. Építészeti részletei, eredeti boltozata — a másolatok innen már elkerültek — könnyen helyreállíthatóak. A terem időszaki kiállítások, netán előadások tartására is alkalmas. Állandó szerepét egyelőre jobb lebegtetni: központi, kitűnő helyen van, az épület egyik legjobb terme (150 egynéhány négyzetméter alapterületű). Északnyugati tájolású.

### *Az első emelet rendje: a Régi Képtár két szárnya*

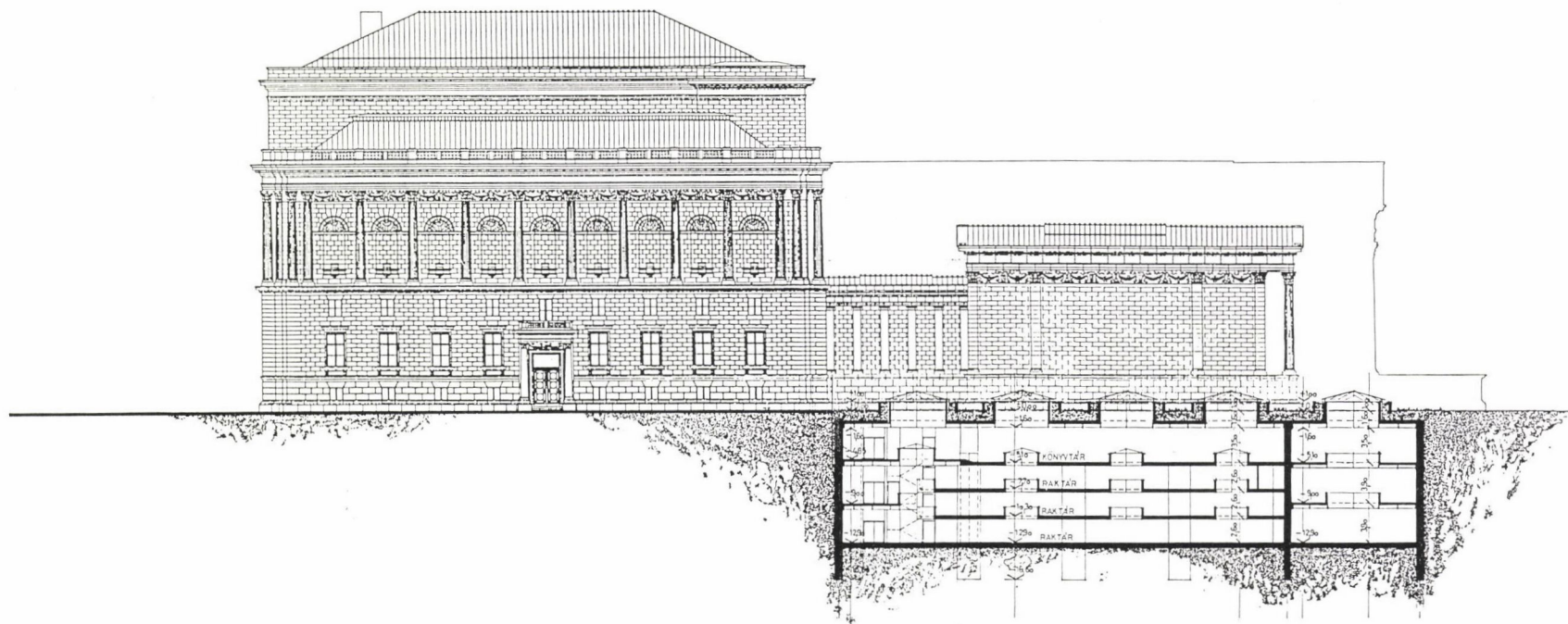
Annak ellenére, hogy a két magasföldszinti csarnokkal a Régi Képtár kiállításai igen jelentősen bővíthetők, az első emeleten a gyűjtemény érdemesen bemutatható része csak úgy fér el, ha egy iskolát sem kívánunk ide beszorítani. De még mindig ez a könnyebb feladat. A nehezebb hosszú vajúdas után körvonalazódott és hagyományellenes döntéshez vezetett. A hagyománnyal már ott ellentétbe kerültünk, amikor a korai olasz és német-osztrák gyűjteményt lent kívánjuk bemutatni. Eszerint fent, az emeleten kizárólag reneszánsz és barokk kiállítást rendezhetünk — megengedve és kényszerülve, hogy ugyanakkor a korai spanyol és németalföldi műveket mindazonáltal egész iskoláikkal fent mutassuk be: erre ugyanis lent nincs hely (a Michelangelo-terem ehhez kicsi és arányai ezekhez a művekhez túl nagyok), míg fent erősítik iskoláik egységét. A spanyol-németalföldi hazai

művek száma különben sem akkora, hogy önálló egységként megálljanak, nem szólva arról, hogy nagyobb részük már reneszánsz jellegű, sőt 16. századi, így a lenti időszámításba csak kisebb részük jutna.

A nehéz döntés pedig ez: az olasz képtárnak fent a jobb szárnyról át kell költöznie a bal szárnyba, ahol a mai spanyol rész helyén fog kezdődni és a bal szárny végén a spanyol művészettel fog folytatódni. Olasz és spanyol tehát egyetlen szárnyba kerülnek, míg a jobb szárnyon az eddigi olasz helyén a flamand helyezkedik el és a hollanddal fog folytatódni (azaz, a holland művészet nagyjából a helyén marad; egy termet nyer és pár kabinetet is, de a két utolsó kabinetbe kerül majd az angol barokk-kori együttes). Az egész újrendezésnek ez a csere a legérzékenyebb pontja. Lesz-e olyan hangulatú, világítású, központi és mégis intim helye Raffaelo-kepeinknek, Correggióknak, a velenceieknek, mint amilyen a jobb szárny kabinetjeiben volt? Képzeltető-e jó (és tán még jobb is?) elhelyezés, mint amilyen a Boltraffio-teremé, a manieristáké? Nagyon kell igyekeznünk, hogy a léptékváltás és nagyobbítás se unalmat, se egy kicsit is erőltetett megoldásokat ne engedjen meg. A spanyol képtár az olasz után nagyobb lesz az eddiginél: a régebbi, a Genthon-féle 19. századi kiállítás helyét örökölvén biztosra mehetünk, hogy az itt jó és derült otthonra talál, akkor is, ha Greco és Goya kabinetekbe fognak kerülni.

A kimaradt iskola a franciáké. Ők a Michelangelo-terem fölé, tehát az első emeleti középső terembe kerülnek, amely mintegy 20 négyzetméterrel nagyobb az eddigi termüknél. Nagyobb tér kellene nekik, de az ezen a





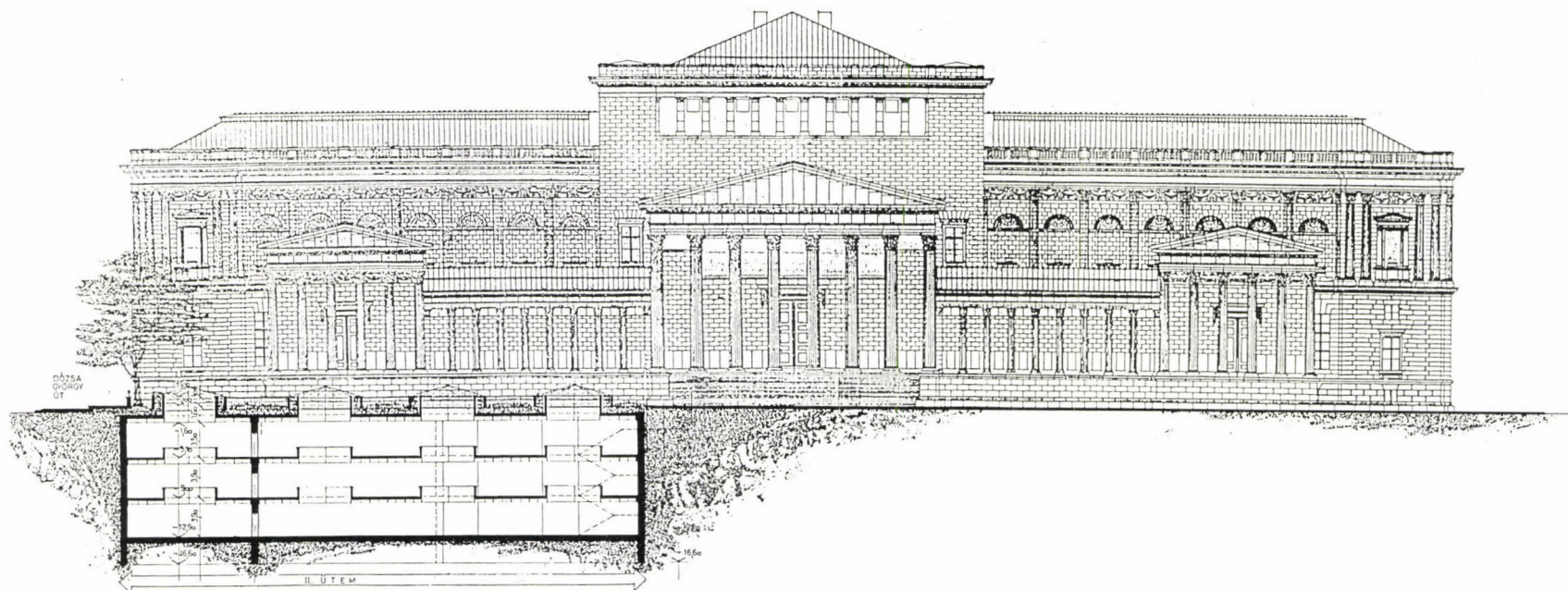
SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM REKONSTRUKCIÓJA

MŰVÉSZETI KÖNYVTÁR ELHELYEZÉSÉNEK TANULMÁNYA 1:200  
 DÓZSA GYÖRGY UT FELŐLI HOMLOKZAT  
 KRIVOSZKY PÉTER KUGLER KATALIN HEGEDÜS PÉTER KISS ANDRÁS HORVÁTH LÁSZLÓ

E-3

8. A könyvtár új elhelyezése (Krivoszky Péter első terve, 1993)





SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM REKONSTRUKCIÓJA

MŰVÉSZETI KÖNYVTÁR ELHELYEZÉSÉNEK TANULMÁNYA

HŐSÖK - TERE FELŐLI HOMLOKZAT

KRIKOVSKY PÉTER KUGLER KATALIN HEGEDŰS PÉTER KISS ANDRÁS HORVÁTH LÁSZLÓ

E-4

9. A Régi Szoborkiállítás és raktárak elhelyezése (Krikovszky Péter első terve, 1993)



szinten semmiképp sem lehetséges. Nagyobb 18. századi alkotásaik a Barokk Csarnokban viszont elhelyezhetők lesznek.

#### *A második emelet*

korábban a Régi Szoborgyűjtemény kiállításául szolgált, de most annak új elhelyezésével felszabadul. Két lépcsőn és egy nagyméretű személyfelvonón lesz megközelíthető (ahogy eddig is, korábban is volt). Kabinetjeit (amelyek egymás között vékony falúak) helyenként (kettesével vagy egyszer tán hármassával) egybenyitnám és ez az a hely, amely a német-osztrák reneszánsz és barokk festészetnek legalkalmasabb lesz. Északi nagy termével ez összesen mintegy 550 négyzetméter alapterületű építészeti egység: Dürertől a 18. század végéig megfelel erre a célra. Míg azonban a többi gyűjtemény-egységek kiállításaihoz kevés alapvető kiegészítésre szorul a Múzeum, a német-osztrák esetében aránylag sokra. Itt nagyon igyekeznünk kell, hogy a második emeleti bemutató színvonal ne legyen „alábbvaló” az első emeletinél. De nem terveznék ekkora lehetőséggel itt, ha nem látnánk komoly reményt arra, hogy ezt az önállósuló gyűjteményrészlet lényegesen nagyobbá, értékesebbé tehetjük a nem távoli jövőben. És végül az egész második emeleti galéria a felét se érné, úgy gondolom, ha a nagy, utolsó termében nem sikerülne olyan nyújtunk a látogatónak, amilyen a Márványteremben vagy a képtár más, főbb helyein találkozott. Az osztrák-német késő barokkról kellene itt nagy együtttest felvonultatnunk. Egyetlen ilyen mű áll eddig e célra rendelkezésünkre: Rottmayr hatalmas oltárképe (máig kiállítatlanul). Hát igen — ehhez társakat keresnünk a nem éppen könnyű vállalkozások közé tartozik; de egyáltalán nem irreális. Az erőfeszítések megérik: a múzeum barokk kiállításainak ebben a teremben kell megkapniuk végső kicsengésüket.

#### *Gyakorlati következmények*

A Régi Képtár tervezett bővített és új kiállítása során körülbelül akkora lehet majd, mint a két éve megnyitott új Drezdai Képtár — számszerűen kissé, de nem lényegesen több képpel, viszont aránylag kevesebb nagyméretű festménnyel, esetünkben mintegy 750 körüli számmal. A Pigler Andor által rendezett képtárban 622 mű volt látható. Mindehhez roppant restaurátori, keret-készítői, tudományos és technikai munka szükséges; nemkülönben szorgalmas gyűjtőtevékenység is.

Felszabadul viszont a Régi Szoborosztály két és fél másfélemeleti kiállítóterme (raktári, sőt munkaszoba céljára is alkalmasak!) és főképp a mostani könyvtár birtokolta terek. A könyvtár nagyolvasójába és megürülő raktárába (a galériát feltehetően megtartva) a második felújítási ütem előtt osztályokat és osztálykönyvtárakat, valamint munkatársakat lehet ideiglenesen költöztetni. A harmadik ütemben ez talán megismételhető (?) — mindenesetre a könyvtári olvasó végső célja előadóterem is lehet. Ebben az esetben a Román Csarnok alá tervezett előadó helye más, raktári és szociális célokra is használható. Nem kell kényszerraktárnak berendezni a Román Csarnok alatti tervezett könyvraktárt sem; ezt a Modern Gyűjtemény raktárául lehet berendezni majd. A raktárgondok szinte véget nem érők...

Az új rendezési és bővítési terv lényegesen könnyíti a belső költözködések és az intézmény időközbeni látogathatóságát. Három fontos kérdést azonban tisztázni egyelőre nem tud.

Az egyik az épületen belül kialakítható munkaszobák hosszabb távon elégtelen száma. Eredetileg is alig terveztek munkahelyeket a múzeumba és az e célra kinyerhető helyeknek a végére jutottunk. Több ablakos helyiség nem teremthető.

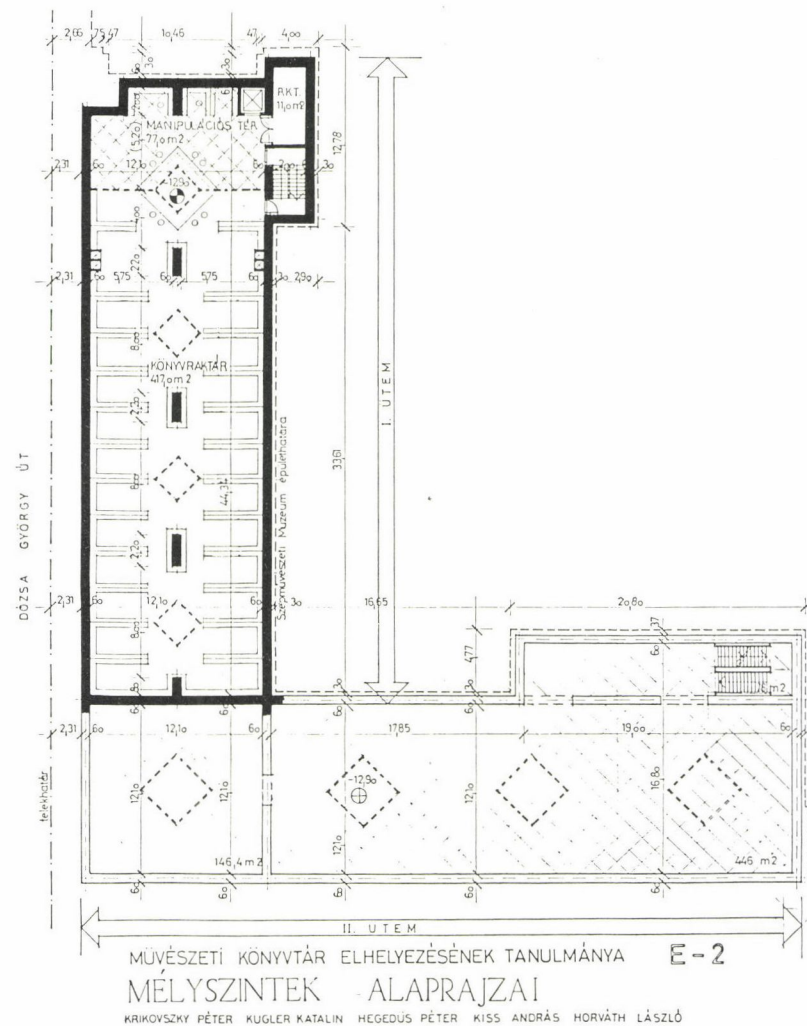
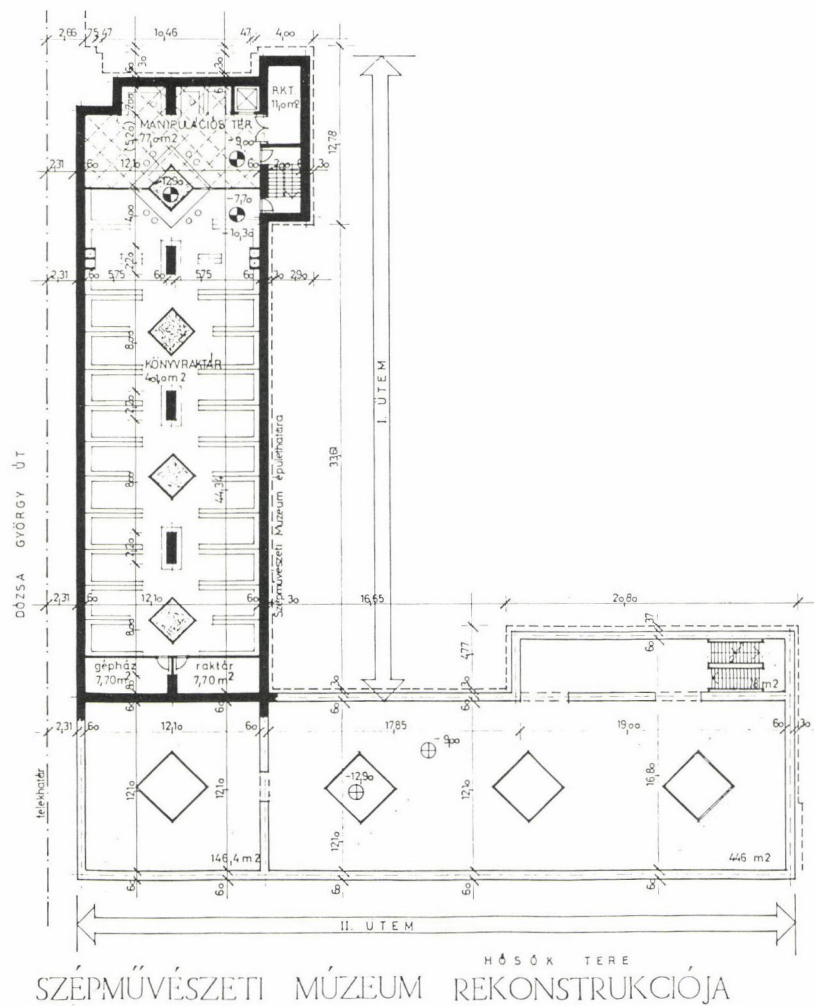
A másik a gipszmásolat-gyűjtemény házón kívüli elhelyezésének kérdése, aztán ha ez megoldódott, a szállítás, restaurálás és felállítás feladata. Utóbbi nagyobb munka, mint a Régi Szoborosztály felállításáé. Voltaképpen vonzó és még újszerű is, hiszen a párizsi Chaillot-palota magyar változatának megalkotásáról van szó benne. Olyan helyen kellene ezt megvalósítani, ahol megbecsülése, látogatottsága, sőt művész-nevelői haszna kézenfekvő. Köré és mellé tudományos és adattári munkafeladatok csoportosíthatók. Felmerült már annak lehetősége is, hogy a Hősök tere alatti bővítés belső tereiben is el lehetne helyezni a gyűjtemény egy részét. A kérdés egyelőre megoldatlan. A második ütem elkészültekor válik eldöntése halaszthatatlanná.

A harmadik és majd felmerülő probléma a Modern Gyűjteményé, illetve a kortárs művek elhelyezése, mivel kiállítási terek és raktárak ehhez még a teljes felújítás után is csak korlátozott mértékben állnak majd a múzeum rendelkezésére. Hogyan tovább? A Szépművészeti feladata a külföldi és a legújabb, érdemes termés gyűjtése is — de meddig tudja ezt a kötelezettségét teljesíteni?

A második világháború előtti, sőt már alatti megoldás a 19. és 20. századi kiállításoknak a Régi Múcsarnokba (Andrássy út 68, a Képzőművészeti Főiskola mellé) telepítése volt. Csak a külföldi gyűjtemény került ide — akkoriban a modern magyar kép- és szobortár (a régivel együtt) még a Hősök terei épületben mintegy a modern és a hazai művészetet is képviselte. A 20. századi külföldi alkotások gyűjtéséről nézetem szerint a Szépművészeti Múzeum nem mondhat le és ezt nehézségek árán, de ma is végzi. A hozzá is tartozó Vasarely Múzeum is gyűjt. A főváros szerencséjére a budapesti Ludwig Múzeum pedig komoly nemzetközi alappal és kiterjedt kapcsolatokkal eredményesebb tevékenységet tud ellátni ezen a téren, mint bármilyen, most vagy a jövőben alapítható, csak magyar kezdeményezés. A feladatok és lehetőségek megosztásával képezhető Budapesten külföldi 20. századi és kortársi gyűjtemény, nem szólva a magyarról, amely természetesen a Nemzeti Galéria, a Budapesti Történeti Múzeum és a vidéki múzeumok és galériák gyűjtésének tárgya. Ha egyszer a 20. századi együttes annyira kinőné a Szépművészeti Múzeum falait, hogy saját lábára állva érvényesülni tudna nemzetközi szinteken, akkor bizonyára érdemes lenne új helyet biztosítani számára. De hogyan tudna súlyos történeti hiányain segíteni? Ennyi és ekkora anyagi ereje az országnak és a kulturális politikának aligha lesz a közelebbi jövőben. Azt hiszem, egyelőre és még jó ideig az adott keretekben kell erről gondoskodnunk.

Az épület felújítása során az egyes gyűjtemények újra és megnövekedve vesznek birtokba helyüket és általában a múzeumépületét. A térfoglalás lépés- és léptékváltást annyiban jelent, hogy nagyobb (és nemcsak több!) térhez jutnak: átvitt értelemben pedig azt, hogy megújulva vesznek részt a nemzeti és nemzetközi múzeumi tevé-





10. Az új könyvtár és a Régi Szoborkiállítás alaprajza, 1994



kenységben. A budapesti múzeumnak egy kissé legalább, de mégis feljebb kell tornáznia magát a nagy múzeumok sorában, mert azokhoz tartozik. És amennyire egyének szerepe, feladata, hogy ezt tudományban,

technikai megoldásokban elősegítsék, legalább annyira a múzeumi közösség csapatmunkájától függ, hogy ebből a lehetőségből legyen valami.

*Mojzer Miklós*

#### REKONSTRUKTION UND ERWEITERUNG DES MUSEUMS DER BILDENDEN KÜNSTE IN BUDAPEST

Die Erneuerung des (in den Jahren 1900–1906 erbauten) Gebäudes wird in drei Etappen durchgeführt. In der ersten (verlängerten) Etappe (1987–1992) wurde der zum Heldenplatz gerichtete Block erneuert und durch eine untere Etage erweitert, wo sich Ausstellungsfläche, Vorraum, Waschräume, Verkaufsplatz, Buffet und Lagerräume befinden. Die gesamte untere Etage ist klimatisiert und besitzt Warmwasserheizung. In der zweiten Etappe folgen zwei Drittel des Palastteiles (Blöcke der Barock- und Renaissance-Hallen), in der dritten Etappe folgt dann das überbliebene letzte Drittel des Palastteiles (Block der Romanischen Halle). Jetzt sind Vorarbeiten zur zweiten Etappe im Gange: in der unteren Etage werden neue Lagerräume, eine Fotowerkstatt und Platz für die Maschinenhäuser ausgebildet. Ein Teil der Erneuerung ist jene Erweiterung, die die Unterbringung der Bibliothek, deren Lagerräume und der Ausstel-

lungsflächen und Lagerräume der Abteilung Alter Skulpturen neben dem Gebäude, unterirdisch (mit der Möglichkeit von einer natürlichen Beleuchtung von oben) sichert. Diese Bauarbeiten werden wahrscheinlich noch in diesem Jahr beginnen. Gleichzeitig werden die Alte Galerie und die Moderne Sammlung, sowie die Antike (griechisch-römische) Sammlung in den, im alten Gebäudenteil frei werdenden Räumen neue Ausstellungsflächen erhalten. Das Museum wird während der Rekonstruktion nicht geschlossen sein. Die Erneuerung des alten Gebäudes erhält alles in der originalen Form, die ganze Arbeit wird als Rekonstruktion eines Baudenkmals durchgeführt, wobei auch die neuen Teile so weit, wie möglich an den alten anschmiegen sollen. Durch die Erneuerung und Erweiterung wächst die zur Verfügung stehende Fläche des Museums in einem Ausmaß von fast 8000 m<sup>2</sup>.







# KUTATÁS

## BAKÓCZ BÁLINT TITELI ÉS BUDAI PRÉPOST SÍRKÖVE A MAGYAR NEMZETI MÚZEUMBAN

Ismeretlen időben és ismeretlen helyről került a Nemzeti Múzeumba az a vörösmárvány reneszánsz sírkőtöredék, amelyet most a földszinti folyosón őriznek.[1] A csonka sírlap igen szép, antikva betűs fölíratával hívja föl magára a figyelmet. Az elhunyt személy papi ornátusának csak az alsó, díszítetlen szegélye maradt meg, ez alatt papucsba bújtatott lába látszik. Bal oldalán földre támasztott címeren félkerékből kiemelkedő, ágaskodó szarvas, az Erdődi-Bakócz család címere látható. Az alak lába alatt, tabula ansatán nyolcsoros verses szöveg, négy disztíhon töredékesen, mert a kőlapnak mintegy harmada, a szöveg elejét tartalmazó rész is hiányzik. A tabulán a verset követi még egy kisebb betűkkel vésett prózai szöveg is, ez folytatódik a sírlap alján, és kifut a keretbe:

.....INVS ERAT TĒPLI PREPOSTITVS HVIVS  
.....HOC TVMVLO MĒBRA SEPVLTA IACENT  
.....PIETATE FVIT PROBITATE FIDE QVE  
.....RAT SANCTA RELIGIONE PATRVM  
.....ECCLESIAS HVMILIS DEVOTVS ET ISTO  
.....N TERRIS PRESVLE NEMO FVIT  
.....NOS ET QVĪQVE PEREGERAT AÑOS  
.....O AST ANIMAM REDDIDIT ILLE DEO  
  
...EVD QVARTA NOCTIS VIGILIA DIE XIII MĒSIS /  
...PPOSITVS BV..Ñ OB FRAT.....TATEM EDIDIT  
LXXXX....

A verses epitáfium egy elhunyt főpapnak készült, aki prépostja volt annak a templomnak, ahol eltemették. A síremlék állítója az utolsó sorban nevezi meg magát. Ő is prépost, és még a megrongálódott szövegből is kikövetkeztethető, hogy budai prépost volt. Az évszám vége is letörött, csak LXXXX... maradt meg. A sírkövet tehát valamikor az 1490-es években állíttatta egy budai prépost. Az elhunyt pedig egy olyan prépost volt, aki használhatta a Bakócz címet.

A budai társaskáptalan prépostja 1489–1497-ig az erdődi Bakócz családhoz tartozó Szatmári (Mester) Ferenc volt.[2] A források Bakócz Tamás testvérének mondják, bár ő maga a Bakócz nevet soha nem használta. Ez még magyarázható volna a korabeli család-névhasználat ingadozásával. Nagyobb problémát jelent az, hogy Mátyás királytól kapott nemeslevelükben (1459) a nemességet elnyerő Ferenc fia Bálint, valamint ennek testvérei, Miklós, Tamás és János szerepelnek csak. A nemesség megújításakor, ezt Tamás kapta 1489-ben, testvéreivel, Bálinttal és Miklóssal (ennek Tóbiás és János fiaival), valamint az időközben elhunyt János fiaival, Péterrel és Pállal bővült névsor olvasható.[3] Ferenc egyik fölisorolásban sem szerepel. Megtaláljuk viszont nevét Bakócz Tamás jogbiztosító irataiban „frater” vagy „frater germanus” néven. Nyilvánva-

lón olyan testvérről van szó, aki nem a Bakócz nevet viselte, és a család nemesítése után ezt nem is viselhette. Hátrányát ennek nem érezte, édestestvérnek tekintették.[4] Szorosan bátyja, Bakócz Tamás nyomában jutott előre a Kancelláriában és az egyházi javadalmak megszerzésében is. Előbb egy váci kanonoksággal pesti esperes volt,[5] 1489-ben pedig már a Kancellária secretariususa.[6] Ugyanakkor megszerezte a Karai László halálával megüresedett óbudai prépostságot. Prépostként említik 1489–1491-ig és 1497-ben is.[7] Ez évtized a sírkő állításának ideje.

A Bakócz család fölemelkedését a legidősebb fiúnak, Bálintnak köszönhetjük. Ő 1448-ban iratkozott be a krakkói egyetemre, Valentinus de Erdőd néven.[8] Nyilván jó képességei segítségével jutott Ország Mihály nádor környezetébe. Mint a főúr személyes káplánja kapta a titeli prépostságot 1459-ben, majd a testvéreire is kiterjesztett nemességet a család ismert címerével.[9] A titeli prépostság tekintélyes jövedelmét korábban is az udvar kegyeltjei élvezték. Bakócz Bálint előtt, rövid ideig, Janus Pannonius birtokolta. 1459–1526-ig azután a Bakócz család, mintegy családi hitbizományként rendelkezett fölötté. 1480-ban Bálint lemondott róla öccse, Tamás javára, aki megszakítással haláláig megtartotta.[10] Bakócz Bálint másik javadalma a sárospataki plébánia volt. Ezt bizonyára az ott birtokos Pálóczy család pártfogásával nyerte el.[11] Tisztes jövedelméből gondoskodott öccseiről. Tamás az ő nyomdokain járt a krakkói egyetemre, ahol baccalaureus lett. 1467-ben alkalom adódott arra, hogy Tamást és Ferenc öccsét is Itáliába juttassa. Mátyás király, Janus Pannonius példájára, Ferrarába küldte tanulni unokaöccsét, Geréb Lászlót, és vele együtt az ugyancsak fiatalkorú Pálóczy Zsigmondot és Perényi Miklóst.[12] Az ifjú bárók kísérfője lehetett a két Bakócz fiú.[13] Itáliában ismerkedtek meg a ferences Gabriele Rangoni da Veronával, akiben újabb pártfogóra találtak. Magyarországon is az ő környezetében maradtak. Veronai Gábor erdélyi majd egri püspöksége, kancellársága, és főleg bizalmas viszonya a királlyal, az 1470-es években a Bakóczok karrierjének lépcsője volt. Nyilván nem véletlen, hogy amikor Rangoni unokaöccse, Francesco Fontana a király követeként ment 1475-ben Itáliába, Bakócz Bálint is ugyanakkor járt Rómában.[14] Az 1480-as évektől az öccsök pályája rohamosan emelkedett, Bálint személye a háttérben maradt. A családi iratokban továbbra is rendre szerepel mint osztályostárs. Tamás egri püspöksége idején a számadáskönyvekben 1493–94-ben neve többször is előfordul.[15]

A fentiek alapján a sírkő fölíratának utolsó sorát a következőképpen állíthatjuk helyre:

[FRANCISCVS] PPOSITVS BU[DE]N OB FRAT[IRIS  
PIE]TATEM EDIDIT





Bakócz Bálint titeli és budai prépost sírkövének töredéke, 1496–1497. Magyar Nemzeti Múzeum

A címet használó testvérek első generációját éppen a nemeslevelekből jól ismerjük. Közülük csak Bálint az, akinek neve a kövön [VALENT]INVS-ra egészíthető ki. Ő prépost is volt. Nevét utoljára 1496. június 16-án olvashatjuk egy családi adománylevéiben.[16] Szatmári Ferenc budai prépostságára az utolsó adat 1497 nyara. Ekkor kapta meg a pápai megerősítést győri püspökségére és egyúttal az engedélyt arra, hogy budai prépostságát is megtarthassa.[17] Hogy nem tarthatta meg, az nem rajta múlt. Az 1497-es őszi országgyűlésnek éppen a Bakóczok ellen irányuló végzése volt az, amelyik a javadalmak halmozását tiltotta. Bakócz Tamás is ekkor mondott le, egy időre, a titeli prépostságról unokaöccse, Erdődi János javára. A sírkő állításának ideje tehát 1496 nyara és 1497 ősze közé tehető. Szatmári Ferenc, testvéreivel nagyon sokat köszönhetett a legidősebbnek. Háláját megörökítendő készítette a sírkövet.

Kérdés most már csak az, hogy hová készült a síremlék. A fölírat szerint abban a templomban temették el, amelynek prépostja volt. Bakócz Bálintnak csak titeli prépostságát említik forrásaink 1459–1480-ig. Hogy került onnan a kő mai helyére? Titelről ugyan akár a Dunán is föl lehetett volna szállítani, de ki és miért tette volna ezt? Vagy el sem jutott a kő rendeltetési helyére? Ilyen félben maradt pietas a támogatott testvérek részéről el sem képzelhető. Különösen azért nem, mert amint láttuk, a Bakócz család 1526-ig benne ült a titeli prépostságban.

A továbbiakban kísérletet teszünk a magyarázatra. Mindenekelőtt föltűnő, hogy Ferenc budai prépostságának csak 1489–1491-ben, majd megint 1497-ből van nyoma.

1493-ban viszont ugyanőt egri nagyprépostként említik.[18] Ugyanekkor lesz választott győri püspök is bátyja, Tamás örökében, aki most az egri püspöki székre megy tovább. Szatmári Ferenc tehát egri nagyprépost lett és egyidejűleg a győri püspökség várományosa. Hogy a megerősítést megkaphassa, harmadik javadalmáról le kellett mondania. Ez volt a budai prépostság. Ismerjük a Bakócz család sakkjátszmáit, és azt, hogy az egyszer már megszerzett javadalmat körmük közül ki nem engedték. Ilyenkor következett egy újabb unokaöccs beültetése. Csakhogy a budai prépostság, az udvar közelében, egy karriernek betetőzése, és nem indítása volt. Föltételezésünk szerint ezt a javadalmat most Bakócz Bálintnak juttatták, aki a jövedelmek halmozásában mértéket tartott. 1493–1496-ig ő lehetett az óbudai prépost. Halála megint új helyzetet teremtett. Bakócz Tamás ekkor már Esztergomba készülődött. Az egri nagyprépostságba beültettek egy másik unokaöccsöt, Erdődi Pétert.[19] Így 1497 nyarán Szatmári Ferenc a visszavett budai prépostsággal együtt kapta meg a győri megerősítést Rómából.[20] Mint budai prépost, az ugyancsak budai prépost Erdődi Bálintnak így állíthatott síremléket. A kő pedig, ki tudja milyen viszontagságok után, az egykori óbudai prépostsági templomból kerülhetett a Magyar Nemzeti Múzeumba.

Ha valóban az óbudai prépostsági templomban volt a síremlék, ott méltó környezetben lehetett. Pietro Ransano csodálattal ír a „bazilikáról”, mint építészeti műről és annak művészi pompájáról, amelyet éppen Szatmári Ferenc prépostsága idején volt alkalma látni.[21]



A sírlap művészi kvalitásának vizsgálata, a hazai műhelyekkel való kapcsolatának kiderítése ezután következik. Mikó Árpád megállapította, hogy a kő egy fedőlap volt, tumbán nyugodott. Voltak tehát oldallapjai is. A fölírat igen szépen vésett antikva betűi Szapolyai Imre (†1487) sírkövének fölíratára emlékeztetnek.[22]

Az alakos ábrázolással és a fölírattal együtt a Bakócz-síremlék a maga teljességében reneszánsz műalkotás, amelynek programadó megrendelője, auctora Szatmári Ferenc volt. De auctora ő annak a szó filológiai értelmében is. A kortársak közül Antonio Bonfini dicséri görög és latin tudását.[23] A már említett Pietro Ransano úgy jellemzi, mint aki a humán tudományokkal ékeskedik, kiváló szónok, és megadatott neki a versszerzés tehetsége is.[24] Sem prózai, sem verses emlék nem maradt fenn tőle. Ez a sírvers bizonyára az ő alkotása. Még így, töredékesen is, egy morzsája elveszett humanista irodalmunknak.

Addig is, amíg a hiányzó rész megkerül, megkíséreljük a szöveg helyreállítását:

[VALENT]INVS ERAT TE(M)PLI PREPOSITVS HVIVS  
[CVIVS IN] HOC TVMVLO ME(M)BRA SEPVLTIA IACENT  
[INSIGNIS] PIETATE FVIT PROBITATE FIDEQVE  
[CLARVS E]RAT SANCTA RELIGIONE PATRVN  
[AVXERAT] ECCLESIAS HVMLIS DEVOTVS ET ISTO  
[LARGIOR I]N TERRIS PRESVLE NEMO FVIT  
[QVI BIS TRICE]NOS ET QVI(N)QVE PEREGERAT AN(N)OS  
[POSTREM]O AST ANIMAM REDDIDIT ILLE DEO

[VALENTINVS DE ERD]EVD QVARTA NOCTIS  
VIGILIA DIE XIII ME(N)SIS / [...]JOBIT FRANCISCVS  
P(RE)POSITVS BV[DE]N(SIS) OB FRAT[RIS PIE]TATEM  
EDIDIT LXXXX [...]

Ritoókné Szalay Ágnes

## JEGYZETEK

1 Magyar Nemzeti Múzeum, Középkori Főosztály, ltsz. 60.292.C. A sírkőtöredék rajza szerepel Römer Flóris jegyzetei között; ekkor (vagyis 1889, de inkább 1877 előtt) már a Nemzeti Múzeumban volt. (Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 1110. I. fol. 5.) Engel Pál—Lövei Pál: A gerecsei vörösmárvány használata Zágrábban és környékén a középkorban. Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991, 48–49.

2 Köblös József: A budai, fehérvári, győri és pozsonyi káptalan archontológiája 1458–1526. Budapest 1987, 54.

3 Botka Tivadar: Adalékok az Erdődi Bakócz-család elsőkorai elágazásához. Századok 9, 1875, 552–555.

4 Fraknói Vilmos: Erdődi Bakócz Tamás élete. Budapest 1889, 25; Bónis György: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Budapest 1971, 231. 1493-ban Bakócz Tamásnak, mint a koronaörnek visegrádi várnagya esküt tett, és ebbe hétszer (!) foglalta bele a testvér (germanus) Ferenc nevét, akinek bátyja halála esetén ugyanúgy hűséggel tartozott. Révai Péter: De sacra corona regni Hungariae... commentarius. Augsburg 1613, 56–62; Fraknói i. m. 25. A források néhol neposként is említik.

5 Podhradczky József: Adatok Bakocs Tamás esztergomi érsek életéből. Magyar Akadémiai Értesítő 15, 1855, 553–555.

6 Köblös József: A magyar egyházi középírási szociográfiái vizsgálata. 1458–1526. Kandidátusi disszertáció. Budapest, 1992, 2. Protopográfia, 48–49.

7 L. a 2. jegyzetet.

8 Album studiosorum Universitatis Cracoviensis. I. Cracoviae 1887, 120: „Walentinus Francisci de Erdewth”.

9 Botka i. m. 552.

10 Fraknói i. m. 17. és 69; Érdújehelyi Menyhért: A titeli káptalan története. Zombor 1895, 8. és 12.

11 1475-ben pataki plébánosként iratkozott be a Római Szent Lélek Társulat anyakönyvébe: Liber Confraternitatis Sancti Spiritus de Urbe. (Monumenta Vaticana I. 5.) Budapest, 1889, 3. A legutolsó adat 1484: Monumenta Romana Episcopatus Vespriensis. 3. Ed. J. Lukcsics. Budapest 1902, 294. Csak ezek az adatok ismertek, de bizonyára pataki plébános volt már korábban és még később is.

12 Veress Endre: Olasz egyetemeken járt magyarországi tanuló anyakönyve és iratai. Budapest, 1941, 366–368. Valószínűbb az 1467-es év.

13 Az egykorú források csak ferrarai útjukról beszélnek. Bakócz Tamás doctoratusa még vizsgálatra szorul. Ő maga csak magisteri címmel élt. Ferencet, még latin szövegben is, „Mester”-nek nevezik, valószínűleg váci kanonoksága óta használta.

14 L. a 11. jegyzetet. Fraknói Vilmos: Mátyás király magyar diplomatái. Századok 32, 1898, 403.

15 Kandra Kabos: Bakócs-Codex vagy Bakócs Tamás egri püspök udvartartási számadáskönyve. In: Adatok az egri egyházmegye történelméhez. 2. Eger 1887, 424: útban van kíséretével Szatmárra; 426: papi fővegről gondoskodnak számára.

16 Budapest, Egyetemi Könyvtár, Kézirattár. Coll. Hevenesi XVII. 261–262.

17 Monumenta Romana Episcopatus Vespriensis. 4. Ed. J. Lukcsics. Budapest 1907, 80–81.

18 Budapest, Magyar Országos Levéltár, DI 20.067. Kandra Kabos i. m. 364–365. és 369.

19 Nováky József: Memoria dignitatum et canonorum cathedralis ecclesiae Agriensis. In: Adatok az egri egyházmegye történelméhez. 5. Eger 1907, 161–162.

20 L. a 17. jegyzetet.

21 „In illa veteri Buda, quae vicatim hodie habitat, basilica quaedam est aedificiis opereque atque artificio superba, digna profecto, quae non in loco illo paene deserto sed in quavis egregia urbe fuisset erecta.” Petrus Ransanus: Epithoma rerum Hungararum. Ed. Kulcsár P., Budapest 1977, 64.

22 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Katalogus. Wien 1982, Abb. 18.

23 „Franciscus Budensis antistes, Agriensis frater, vir utraque lingua eximie eruditus”. Antonio Bonfini: Rerum Ungaricarum decades. 4/1. Edd. Fögel, J., Iványi, B., Juhász, L. Budapest 1941, 5, 4, 174.

24 „Franciscus cognomento Mester, natione Hungarus, qui bonarum artium, humanitatis praesertim callet noticiam, ideoque et in soluta oratione et in componendis carminibus eius est elegans ingenium”. Petrus Ransanus i. m., i. h.







## A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM KÉT CREMONAI RAJZÁRÓL

A Szépművészeti Múzeum legjelentősebb észak-itáliai rajzairól írt összefoglaló munkájában 1965-ben Fenyő Iván mindössze két cremonai művész egy-egy rajzát közölhette, kimerítvén ezzel a cremonai iskola budapesti rajzgyűjteményben található emlékeinek akkori teljes anyagát. A két publikált festő, Camillo Boccaccino és Giovanni Battista Trotti a cinquecento kezdetét és lezárását jelentette, a közöttük eltelt évszázadot a rajzgyűjteményben akkor látszólag egyetlen más cremonai művész sem képviselte.[1] Az azóta eltelt csaknem három évtized során Lombardia művészeti emlékeinek vizsgálata a nemzetközi, s főként az olasz művészettörténeti kutatás terén is mindinkább középpontba került, s ezen belül is több fény vetődött a milánói központ mellett kiemelkedő kisebb centrumok, például a cremonai, az egyik legjelentősebb lombard lokális iskola művészi fejlődésére. Számos olasz és külföldi kutató, köztük a kiváló milánói művészettörténész, Giulio Bora vizsgálta át a hatalmas, jórészt ismeretlen lombard festmény- és rajzanyagot, s a lombard művészet fejlődést több ponton újraértékelve, hangsúlyait áthelyezve, sok „új” művészt újrafelfedezve a lombard cinquecentónak is gyökeresen új, a korábbinál sokkal színesebb és gazdagabb képét rajzolta fel tanulmányaiban, monográfiáiban. A cremonai iskola 16. századi emlékeivel kapcsolatos kutatások eredményeit egy fontos kiállítás terjedelmes katalógusa foglalta össze 1985-ben.[2] Ezek a kutatások a Szépművészeti Múzeum rajzainak feldolgozásában is hasznosítható sok új anyagot hoztak felszínre, s az újonnan meghatározható lapok közül két „új” cremonai rajz publikálása mindenképpen időszerűnek látszik.

Az első rajz, egy kőkeretbe foglalt haditróféákat és a kőkerethez láncolt szatír-párt ábrázoló dekoratív frízterv (1. kép) a Poggi-, majd az Esterházy-gyűjteményből Polidoro Caldara műveként került a múzeumba.[3] Nyilvánvalóan a vázlat szembeszökően emiliai stílusajátosságaitól indítatva, az 1960-as évek elején Bernice Davidson a hagyományos attribúció megváltoztatását ajánlotta, és a rajz lehetséges készítőjeként a Reggio Emilia-i művész, Lelio Orsi figyelembevételét javasolta.[4] A rajzot ily módon, helyesen, az észak-itáliai művészet területére tolta át, és megkönnyítette annak remélhetőleg végleges meghatározását. A meghatározáshoz a stílárius jellegzetességek mellett egy, az újabb kutatások során összeálló rajzcsoporthoz szolgált alapul, melybe a budapesti kompozíció ugyancsak pontosan, zökkenőmentesen beilleszthető.

E rajzcsoporthoz legfontosabb darabja a British Museum frízterve, (2. kép) mely kompozícióját tekintve a budapesti rajz közeli variánsa, míg stílusát, technikáját és méreteit illetően annak pontos párdarabja. Egy harmadik hasonló frízterv töredékének tekinthető a rennes-i Musée des Beaux-Arts egyik rajza, mely megláncolt faun-nőt

ábrázol, gyermekével. Az eredeti vázlatrajzon, a haditrófea mezőtől jobbra, nyilvánvalóan egy faun-férfit tartozott még hozzá. A rennes-i rajz jobb alsó sarkában régi írással GIULIO CAMPO olvasható, vagyis, hogy készítője Giulio Campi, Camillo Boccaccino kortársa, a cremonai manierizmus első generációjának második legjelentősebb képviselője. Ugyanezt az attribúciót viseli hagyományosan a londoni rajz is, és a meghatározás helyességét — mely tehát, értelemszerűen, a budapesti rajzra is révényes kell, legyen — a legújabb kutatás egyöntetűen elfogadta.[5]

A londoni rajz rendeltetését Giulio Borának sikerült nagy valószínűséggel meghatározni, miközben a rajz ebből adódó datálását az 1541-es évre stílárius érvekkel is alátámasztotta. Véleménye szerint a British Museum frízterve V. Károly császár ünnepélyes cremonai bevonulása alkalmából készült — és természetesen ugyanez az összefüggés vonatkoztatható a rennes-i és a budapesti rajzra is.[6] Bora feltételezése szerint a fríztervek az ekkor V. Károly tiszteletére emelt diadalívek valamelyikének díszítésére szolgáltak, és a császár hadjárataiban legyőzött és foglyul ejtett „barbár” ellenfeleket szimbolizálták. A császár ünnepélyes látogatásai alkalmával emelt diadalívek más itáliai városokban is, úgy tűnik, rendre tartalmazták ezt a triumfális motívumot, mely, a források tanúsága szerint, a történelmi helyzetektől független, a „hitetlenek” más-más csoportját jelenthette.[7] A faun-nő, és főként a szatír-pár megjelenése a vázlatok között ugyanakkor elképzelhetővé teszi az ilyen típusú fríztervek morális értelmezését is (a szatírok a gonosz, a bűn szimbólumai), amit a Louvre rajzgyűjteményében található, s ugyancsak V. Károly cremonai bevonulásával kapcsolatban készített diadalív-tervek szintén alátámasztanak.[8] A festett dekoratív-allegorikus frízek minden bizonnyal valamelyik diadalív basamentóját díszítették; formáik, méretarányaik mindenesetre nagymértékben megegyeznek azon dekoratív frízkeivel, melyek Giulio Campi egy nem sokkal később, 1548-ban, II. Fülöp cremonai bevonulása alkalmából készített diadalíve talapzatán voltak láthatók — legalábbis a hozzá készített és fennmaradt vázlatrajz tanúsága szerint.[9]

Bár stílusukkal, rajzmodorukkal a fríztervek főként az emiliai manierista festészet modern irányzataihoz kapcsolódnak, ikonográfiai forrásaik túlnyomórészt római eredetűek. A budapesti rajz régebbi, hagyományos Polidoro-attribúcióját bizonyos mértékig magyarázza, hogy igen hasonló dekoratív motívumok több Polidoro által kifestett római palotahomlokzaton is láthatók voltak — és a fríztervek monokróm, chiaroscuro technikája sem képzelhető el a római homlokzatfreskók erőteljes hatása nélkül.[10] Ugyanakkor legalábbis a haditrófea frízrészlet közvetlen forrásai a későrómai szobrászat fennmaradt emlékei lehettek — nevezetesen például a

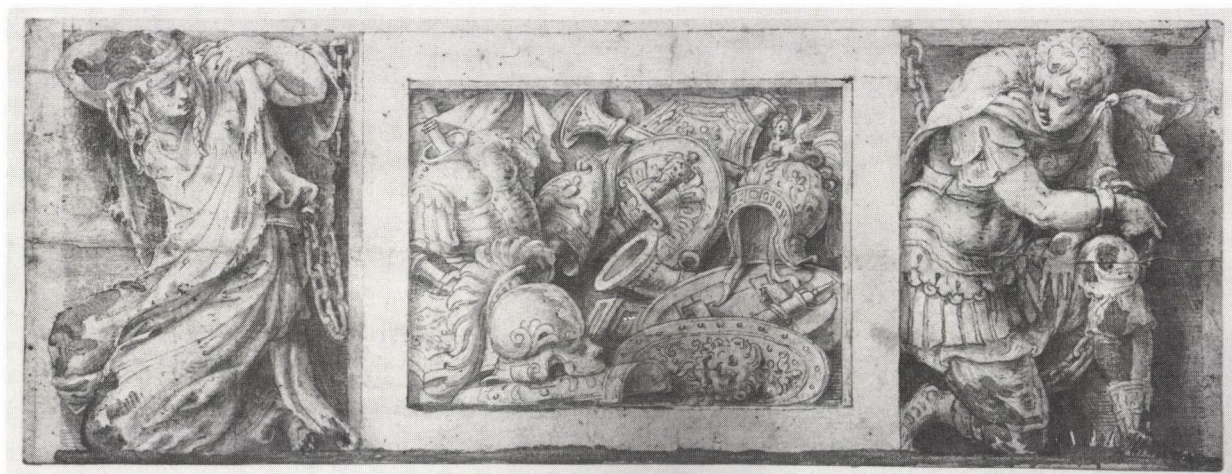




1. Giulio Campi: Frízterv. Budapest, Szépművészeti Múzeum

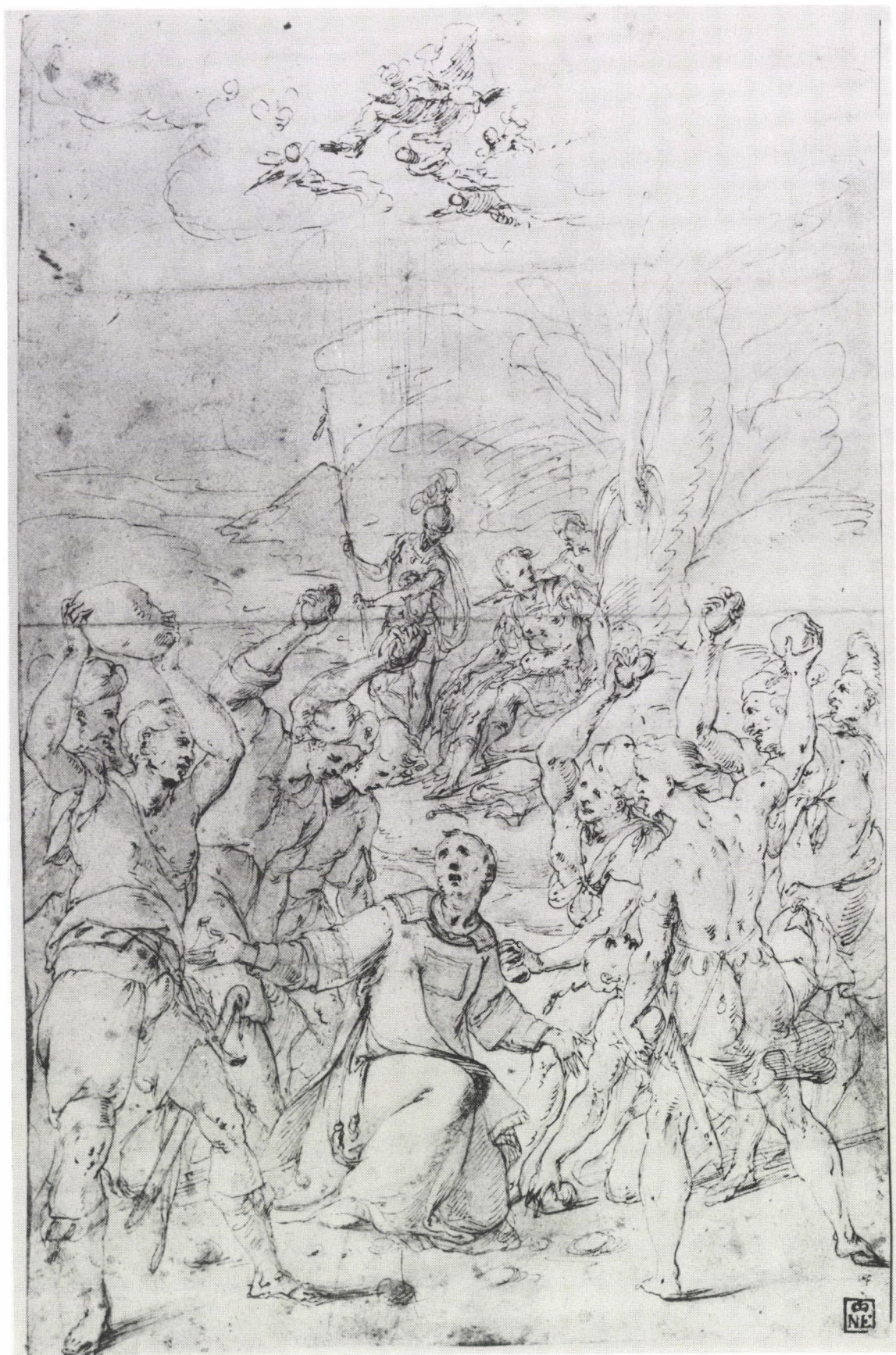
Trajanus-oszlop talapzatán látható trófea-relief, melynek ismeretét kétségtelenné is teszi Giulio Campinak a Trajanus-oszlopról készített és a windsori gyűjteményben ránk maradt rajzmásolat-sorozata.[11] A fríztervek figurális részeit egy másik római művész, Giulio Romano munkái inspirálhatták legdöntőbb mértékben. A Raffaello-iskola legsokoldalúbb művésze ekkor a Cremonához közeli Mantovában élt és tevékenykedett, s az általa tervezett épületeket, az épületeket díszítő freskóit, valamint V. Károly több észak-itáliai triumphusa alkalmából készített alkalmi díszítményeit Giulio Campi rendszeresen tanulmányozhatta. Bár ezek a triumphális dekorációk nem maradtak ránk, valószínű lecsapódásaik — feltehetően Giulio Campi motívum-forrásainak tükröi — megtalálhatók Giulio Romano mantovai freskóiban, illetve ezekhez készült vázlataiban: a barbár hadifoglyok például két párizsi rajzon, melyek a Palazzo del Te korai „Palladio-motívumokkal” díszített kerti homlokzatához készültek, az egyes ívmezőkre szánt (elpusztult) freskók vázlataiként, illetve a művész mantovai házát díszítő, mindmáig fennmaradt freskók egyes részletein.[12]

A második rajz, egy Szent István vértanú megkövezését ábrázoló kompozíció-vázlat (3. kép) az Esterházy-gyűjteményben Bernardino Poccetti műveként szerepelt.[13] Hoffmann Edith, helyesen ismerve fel, hogy a rajz, stílusát tekintve, nem helyezhető el a toszkán művészi iskolán belül, 16. századi felső-olasz művész alkotásaként leltározta, később azonban, véleményét megváltoztatva, Antonio Pomaranciónak (Circignani) attribuíta. Utóbbi álláspontjának kialakításában feltehetően Nicolò Circignani a római Santo Stefano Rotondóban, 1582-ben festett mártírijeleneteinek általános vonásaikban hasonló kompozíciói játszottak szerepet.[14] 1964-ben Philip Pouncey, Hoffman Edith korábbi véleményéhez csatlakozva, s azon túllépve, Bernardino Campit jelölte meg a rajz feltételezett mestereként — elsőként ismerve fel, hogy a középkor-italiai eredetű kompozíciót alkotó alaktípusok és a rajz stílusa egyértelműen a cremonai iskola jellemző vonásait viselik magukon. Az azonban csak az elmúlt másfél-két évtized kutatási eredményeinek ismeretében vált lehetségessé, hogy rajzunkat a cremonai manierista festészet egy másik, csak legújab-



2. Giulio Campi: Frízterv. London, British Museum





3. Carlo Urbino: Szent István vértanú megkövezése. Budapest, Szépművészeti Múzeum

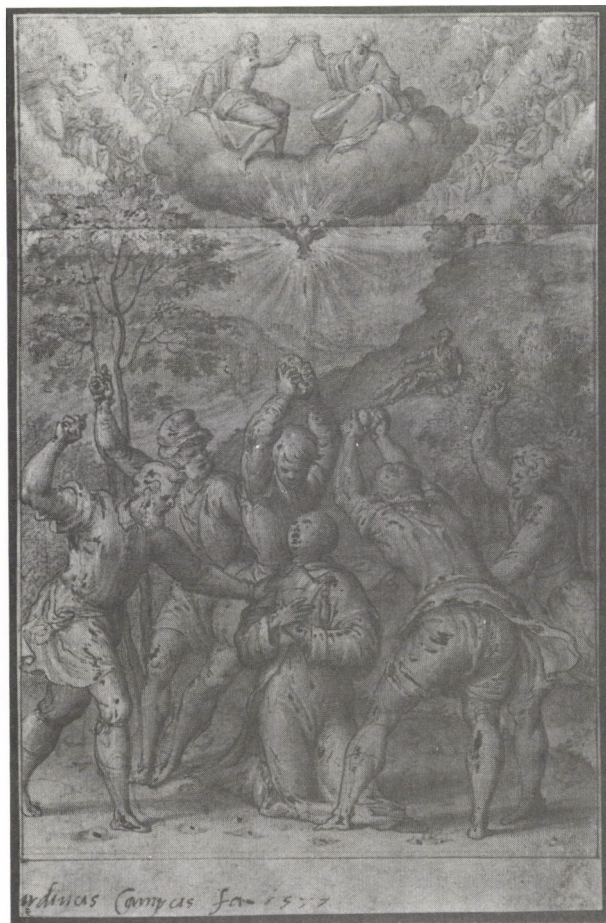


ban körvonalazódó művészegyéniségével hozzuk össze-függésbe, és stílári analógiák, valamint a kompozíció egy variánsa alapján Carlo Urbino műveként határozzuk meg. Ezzel az attribúcióval egy konzultáció során, 1986-ban Philip Pouncey, majd budapesti látogatása idején, 1991-ben Giulio Bora is egyetértett.[15]

A Szent István megkövezését ábrázoló kompozíció egy, a budapestinél kevésbé kidolgozott, azzal lényeges vonásaiban megegyező, de számos részletilemében eltérő változata a milánói Ambrosiana rajzgyűjteményében található. (4. kép) A rajzot Giulio Bora meggyőző stílári érvek alapján vette fel az általa Carlo Urbino műveinek tartott rajzok csoportjába, s a művész stílusfejlődésének figyelembe vételével azt az 1550-es évekre datálta.[16] Jóllehet a rajzzal kapcsolatba hozható festmény-kompozíció egyelőre nem ismeretes, a kompozíció ismeretét és felhasználását a század közepi cremonai művészi életben Bernardino Campi egy 1577-ben készült szignált és datált rajza (5. kép) egyértelműen bizonyítja, miközben a két kompozíció-vázlat összehasonlítása további adalékkal segíti e két, tevékenysége során több ízben együtt dolgozó, s épp emiatt gyakran egybemosódó munkásságú cremonai művész összekuszálódott oeuvre-jének szétválasztását és pontos elkülönítését. Egy további rajz a kölni Wallraf-Richartz múzeum rajzgyűjteményében (6. kép) mutatja, hogy a budapesti vázlatot a



4. Carlo Urbino: Szent István vértanú megkövezése.  
Milánó, Ambrosiana



5. Bernardino Campi: Szent István vértanú megkövezése.  
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

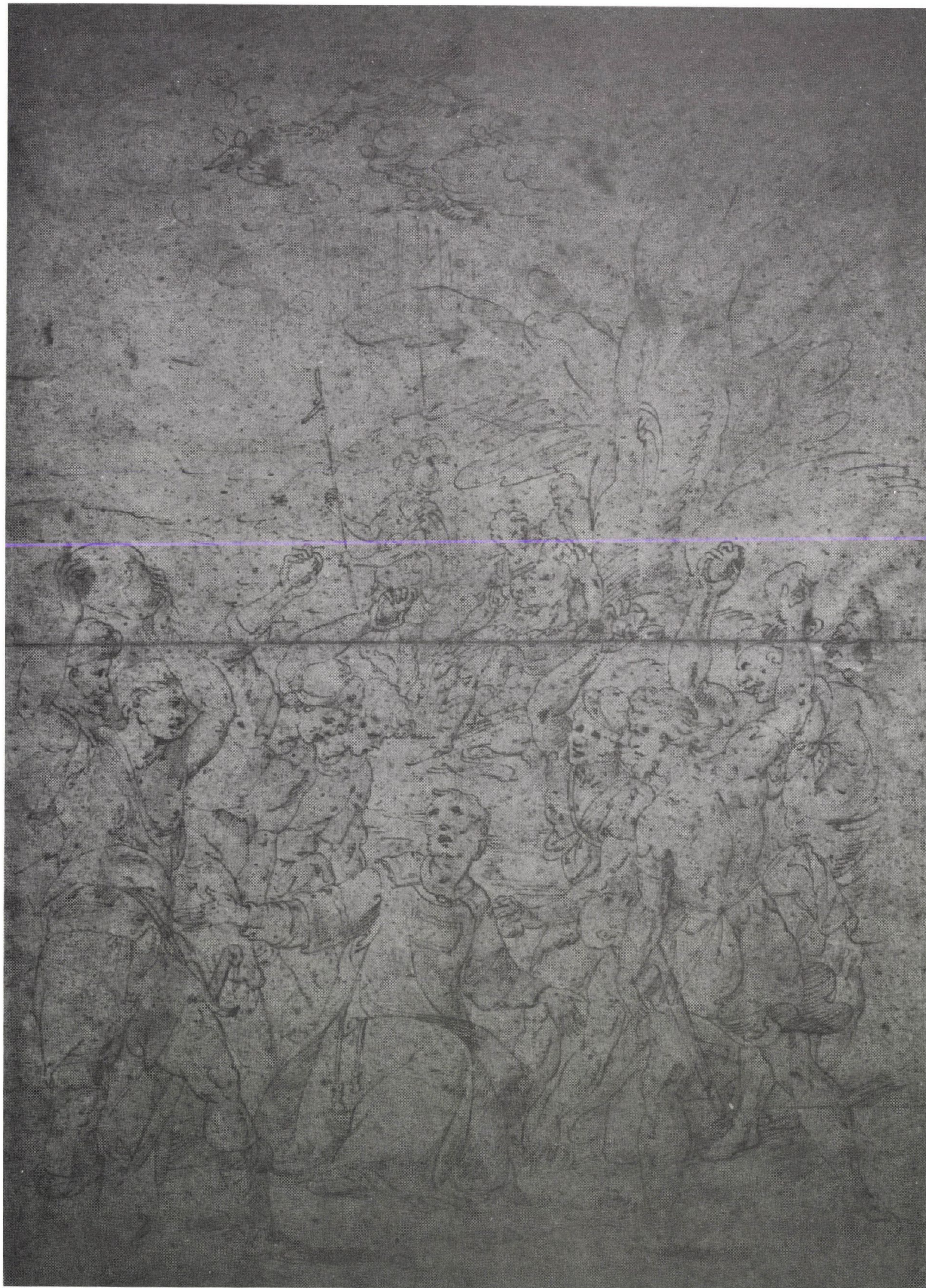
későbbi lombard művészek körében ismerték és másolták — a rajz hagyományos attribúciója Perino del Vagának természetesen elfogadhatatlan.[17]

A cremonai manierizmus második generációjához tartozó Bernardino Campi és Carlo Urbino értékelésében csak a legutóbbi évek művészettörténeti kutatási hoztak radikális változást. Míg a korábbi szakirodalomban Urbino művészegyénisége szinte teljesen beleolvadt Bernardino Campi oeuvre-jébe, a korabeli forrásokban található utalások ösztönzésére az önállóbbá váló rajzkutatásnak egyértelműen sikerült meghatároznia a két művész együttműködésének természetét: Carlo Urbino, amint azt Alessandro Lamo, Bernardino Campi korabeli monográfusa kiemeli, „könnyed és hajlékony” volt rajzaiban („leggiadro e facile nel disegno”), és Bernardino Campi igen sok esetben az ő vázlatai alapján készítette el festményeit. Giulio Bora, úttörő tanulmányában, a rajz-vázlatok és a festmények egymás mellé állításával számos közös munkájukat rekonstruálta.[18]

A budapesti rajz, melynek esetleges további kapcsolatai még feltárára várnak, ugyancsak újabb darabbal gyarapítja Carlo Urbino egyre terjedelmesebbé váló oeuvre-jét, melynek legjelentősebb csoportja minden bizonnyal a New York-i Pierpont Morgan Libraryban őrzött ún. Codex Huygens, a Leonardo rajzai és kéziratái által inspirált művészeti traktátus illusztrációs anyaga lesz majd. E rajzok készítőjét az utóbbi években mind több kutató véli ugyanis felfedezni Carlo Urbino szemé-lyében, ötletgazdag, sokszínű, eleven művészegyénisé-geben.[19]

Zentai Loránd





6. 16. századi lombard művész: Szent István vértanú megkövezése. Köln, Wallraf—Richartz-Museum



1 Fenyő I.: North Italian Drawings. Budapest 1965, 26. és 69. sz.

2 Bora, G.: I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento. Treviso 1980, és I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento. Kiáll. kat. Cremona, Milano 1985. (mindkét mű a korábbi irodalom bibliográfiájával)

3 Ltsz. 2034. Toll, barna tinta, barnával lavírozva, fedőfehér. 135 x 363 mm. A versón közepén lent: 2 (ceruzával), jobbra lent: n<sup>o</sup> 20 (barna tintával), alatta elmosódott, olvashatatlan írás.

4 Bejegyzés a rajz leírókartonján.

5 London, British Museum, ltsz. 1946-7-13-301. Toll, barna tinta, barnával lavírozva, fedőfehér. 135 x 363 mm. A haditőrőfeaktól jobbra és balra megláncolt római öltözetű harcos és felesége (?). A férfi előtt a földön fekvő korona foglyul ejtett királyra utal. További frizterv töredékek uitt: ltsz. 1936-10-10-4 és 1936-10-10-5. Uaz a technika. 142 x 105 mm, mindkét rajz. Megláncolt barbár harcos, illetve nő gyermekével. Közölve: Bora, G.: Note cremonesi, II. L'eredità di Camillo e i Campi. Paragone, 1976, n. 311, 53, 14. j., 13. és 14. a, b kép, illetve I Campi ... (2. j.) 284-285, 2.6.10. sz.

Rennes, Musée des Beaux-Arts, ltsz. 794.1.2936. Toll, barna tinta, barnával lavírozva, fedőfehér. 131 x 100 mm. Megláncolt faun-nő gyermekével. A nőalak beállítás, térdelő póza nagymértékben megegyezik a budapesti rajz bal oldali figurájának test- és lábtartásával. Közölve: Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes. Kiáll. kat. Modena—Rennes 1990, 27. sz.

6 i. m. (5. j.) i. h.

7 Az ugyancsak 1541-ben Milánóban emelt diadalívek egyiken V. Károly „a barbár afrikait, a törököt és az indiánt” győzi le (Bora i. m. [5. j.] 50, 3. j.), míg a feltehetően az 1532. évi mantovai bevonulásával egyidejűleg Giulio Romano által festett barbár foglyok W. L. Eisler feltételezése szerint a Bécs alatt visszafordulásra kényszerített törökökre utalnak (Eisler, W. L.: The Impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts. Ph.D. The Pennsylvania State University. 1983. Ann Arbor, Michigan 1989, 238.).

8 Vö.: Tervarent, G. de: Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600. II. Genève 1959, 335-336, és Kirschbaum, E. hrsg.: Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1972, 49-50. A Louvre-ban található vázlatok, erényalakokkal: Cabinet des dessins, inv. nos. 6261 és 6262, l. Bora i. m. (5. j.) 51-52, 6. j., 7-8. kép, illetve további vázlatok erényalakokhoz V. Károly cremonai triumphusa alkalmából: Bober, J.: Cremonese Drawings for the Entry of Charles V: New Attributions and an Interpretation. Master Drawings 26. 1988: 3, 219-232, 1-6. kép.

9 Milánó, Ambrosiana, F 261, „Codice Resta”, 134/2-3. sz., vö.: Bora, G.: I disegni del Codice Resta, Milano 1978, 131. és Bora, G.: Note cremonesi, II: L'eredità di Camillo e i Campi (continuazione), Paragone, 1977, n. 327, 58, 12. j., 31.a és b kép.

10 Vö. a Palazzo Milesi homlokzatának részleteivel (Ravelli, L.: Polidoro Caldara da Caravaggio. Bergamo 1978, 456. és 892-909. sz., illetve Marabottini, A.: Polidoro da Caravaggio. 1-2. Roma 1969, 366-369, CLIV (1-5. kép), valamint a Palazzo Ricci homlokzatzsítésével (Ravelli, i. m. 528, 531. és 533-537. sz., illetve Marabottini, i. m. 362-365, CXL-CXLII. kép).

11 A 133 lapból álló sorozatról: Schilling, E. és Blunt, A.: German Drawings at Windsor Castle and Supplements to the Catalogues of the Italian and French Drawings. London 1971, 58, 74. sz.

12 A párizsi Louvre és az École des Beaux-Arts rajzairól l. Hartt, F.: Giulio Romano. 1-2. New Haven 1958, 211. és 212. sz., 164. és 165. kép; a művész mantovai házáat díszítő freskókról uo. 236-241, 489. kép.

13 Ltsz. 1925. Fekete kréta, toll, barna tinta, barnával lavírozva. 388 x 244 mm. A versón lent, régi írással: „Bernardino Pocetti disegno capitale”.

14 Bejegyzés a rajz leírókartonján. Antonio Circignani (1570 k.-1630 k.) a fia volt Nicolò Circignaninak (1517-1596 k.); mindkettőt Pomaranciónak is nevezték valószínű szülővárosuk, Pomarance után; l. Thieme-Becker 27. 1933, 233-234. és Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani 3. Torino 1972, 362-365, a korábbi irodalommal. N. Circignani Szent István megkövezését ábrázoló freskóját és a hozzá készült rajzvázlatot (Róma, Gabinetto Nazionale delle Stampe) l. Röttgen, H.: Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 26. 1975, 111, 24-25. kép.

15 Philip Pouncey korábbi véleménye a rajz leírókartonján olvasható.

16 Milánó, Ambrosiana, Cod. F. 253.inf. n. 1269. Vörös kréta és fémversző, világosbarnával lavírozva, sárgára alapozott papíron. 327 x 262 mm. Vö.: Bora i. m. (9. j.) 61-68, főként 66, 46. j., 41.b. kép.

17 Bernardino Campi rajza: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 16067. Toll, barna tinta, vörös kréta, fedőfehér. 270 x 172 mm. Felirat balra lent: „...ardinus Campus fa 1577” — a rajzot Bora Campi azon rajzvázlatei között említi, amelyekkel kapcsolatos festmény-kompozíció nem ismeretes, vö.: Bora, G.: Maniera, „idea” e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni. Paragone 1988, n. 459-463, 24, 27. j., 61.b. kép. A budapesti rajzról készült rajzmásolat: Köln, Wallraf-Richartz-Museum, ltsz. Z 2021. Toll, barna tinta. 374 x 262 mm. A berlini és a kölni rajzok fényképének elküldéséért Hans Mielke berlini kollégának és dr. Uwe Westfelingnek, a kölni rajzgyűjtemény vezetőjének ezúton mondok köszönetet.

18 Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scultura e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese (1584), kiadta G. B. Zaist, Cremona 1774 — vö.: Bora i. m. (9. j.) 68. és másutt.

19 A kódex kiadása és alapvető értékelése: Panofsky, E.: The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. London 1940. A kötetet illusztráló rajzok attribúcióról összefoglalóan l. Byam Shaw, J.: Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford. Oxford 1976, 291-292, 1149. sz. (a rajzokat a különböző kutatók váltakozva G. P. Lomazzónak, Bernardino Campinak, Ambrogio vagy Gerolamo Figinónak és Aurelio Luininak attribúálták). A Carlo Urbino-attribúció Philip Pounceytól származik, s az ő véleményét követi újabban U. Ruggeri és G. Bora is, vö. Byam Shaw, J.: The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection. I. Paris 1983, 392-393, 396. sz., illetve Bora, G.: Nota sui disegni lombardi del cinque e seicento. Paragone 1984, 413. sz., 15.

#### ABOUT TWO CREMONESE DRAWINGS OF THE MUSEUM OF FINE ARTS IN BUDAPEST

Two drawings of the Museum of Fine Arts are attributed to Cremonese masters by the author. A design of frieze with war-trophies and a chained up satyr-couple (Inv.No. 2034, Note 3), together with other designs of frieze in the British Museum and at the drawing collection of Rennes, were presumably made by Giulio Campi in 1541 at the occasion of

Charles V's entering to Cremona (Note 5). A sketch of a composition depicting the Stoning of St. Stephen the Protomartyr (Inv.No. 1925, Note 13) which was earlier attributed to Bernardino Campi by Philip Pouncey, is probably the work of Carlo Urbino and a version of a sketch can be found in Ambrosiana, Milano (Note 16).



## VIA SALUTIS ET GLORIFICATIONIS

### NOTE ON REMBRANDT'S "THE THREE CROSSES", LONGINUS AND THE GONZAGA

To Anna Zádor, on her ninetieth birthday

The imposing figure of a horseman at the side of Christ's Cross in the second version (IV and V states) of Rembrandt's *The Three Crosses* has long been considered to be a borrowing from Pisanello's medal of Gianfrancesco Gonzaga,[1] but its role has always been regarded as "a mystery".[2] On the one hand, it has been stylistically interpreted as an obvious example of Rembrandt's adaptation and emulation of Italian art,[3] on the other hand, iconographically, the figure has been identified as Longinus, the Roman centurion at Calvary, or as Pilate, who occasionally has been depicted on horseback under the Cross.[4]

Yet, incongruous in size and anachronistic in appearance, visually the figure can hardly contribute to Rembrandt's search for a luminous and dramatic style. Nor is it likely to represent Pilate, who was said to have died by his own hand.[5] While in the iconographical tradition, in general, and in the art of Rembrandt, in particular, Pilate is usually depicted as an ageing and irresolute bureaucrat,[6] Longinus is represented as a slender and stern knight, whose features suggest energy, confidence and spiritual superiority. Furthermore, while the Gonzaga, like Pilate in the Christological tradition were undoubtedly imperial vicars since 1328, they had an even more important role as custodians of the Blood of Christ, which according to tradition was collected in a vessel and brought to Mantua by Longinus, before his martyrdom.

The ideological implications of this legend had been variously exploited by the dynasty of the Gonzaga (1328–1708), mainly as a mystical and religious underpinning of their deference to the divine authority of the Empire.[7] According to Alberti's letter to Ludovico Gonzaga, "the chief aim (of re-building the mediaeval church of Sant' Andrea in 1470) was to have a larger space where many people could see the Blood of Christ".[8] In 1608 Duke Vincenzo I Gonzaga, fourth Duke of Mantua, founded the knighthood of the Order of the Redeemer. Presided over by the Duke, with a membership of twenty, its declared aims were to defend the faith and honour the Sacred Blood of Christ. This was commemorated on insignia and popularised on coins such as the kneeling St Longinus presenting the relic of the Precious Blood to St Andrew, its holy custodian in Gonzagas' Mantua, on the reverse of Cardinal Duke Ferdinando's 1613 silver *tallero*. [9] The Gonzaga's extensive political and cultural links with Northern Europe contributed to the spread of the cult of Longinus, even after Martin Luther's protest had taken firm hold.

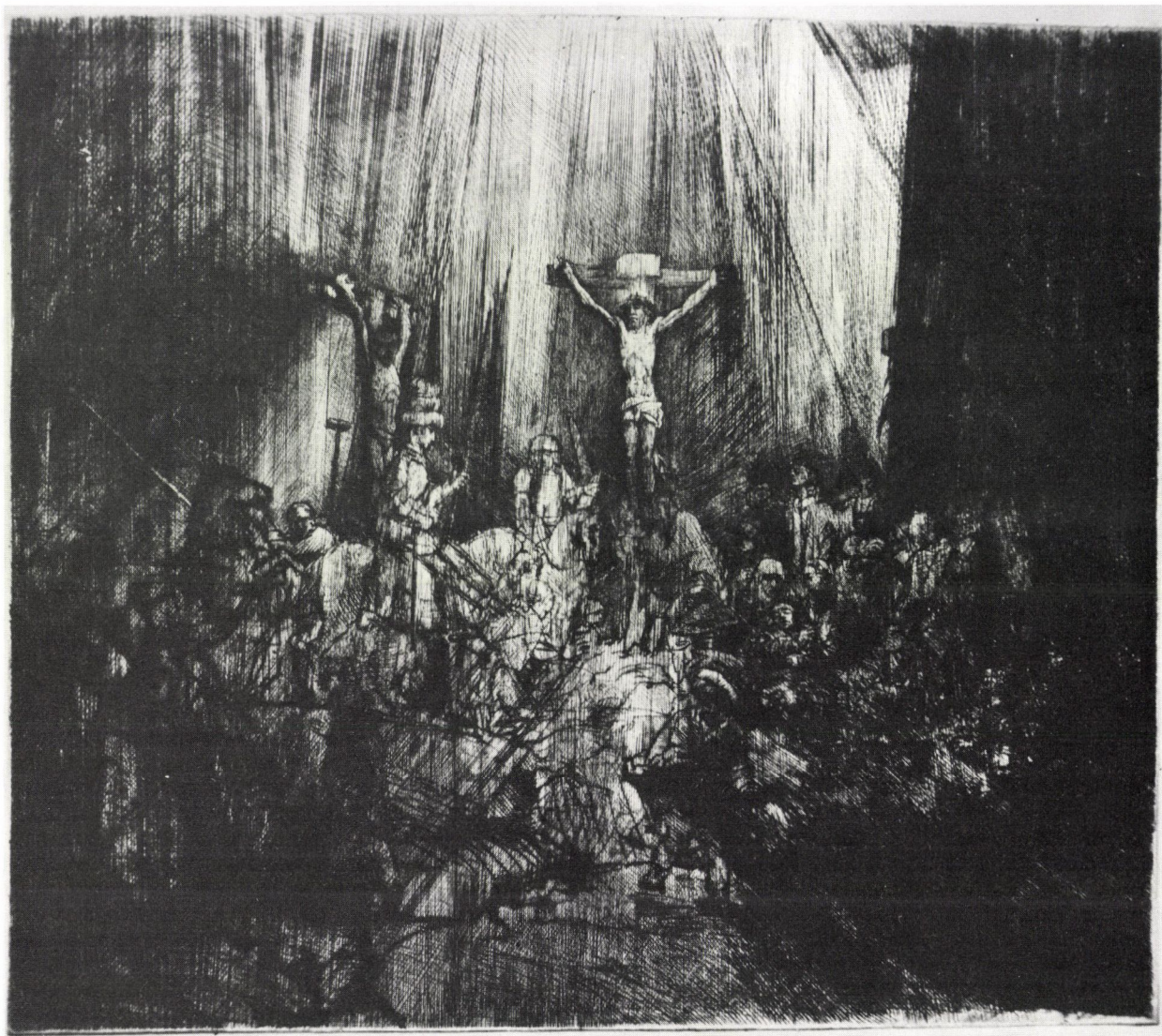
Thus there is ample evidence in image and text to identify Longinus as a metamorphosed image of Pisanello's mounted Gianfrancesco Gonzaga in the iconographical context of Rembrandt's second version of *The*

*Three Crosses*. However, the iconological interpretation[10] of this transformation requires an examination of the iconographical tradition of Longinus.

Derived from the Greek word for lance, the name Longinus was given to the centurion who, according to the Gospels, pierced Christ's side with his lance.[11] Although, the authority of this identification was based on the Apocryphal Passion Gospels,[12] standing with his lance beneath the good or right hand side of Christ's cross, Longinus had been regularly represented in images of the Crucifixion from about the 7th century.[13] His iconography was substantially changed in the large panoramic views of the Crucifixion in Trecento Italy.[14] By then he was mounted in a knight's attire. In Andrea Firenze's fresco on the rear wall of the chapter house of Sta Maria Novella in Florence, Longinus is conspicuous in an ornate suit of black and gold armour. Gazing up with fervent devotion, he is haloed and his hands are clasped in prayer. He became an integral, but important part of the upward motion of a group of illuminati and the penitent thief, to the right of Christ's cross, in contrast to the downward motion of the group on the opposite sinister side. The centurion who pierced Christ's side and who, on seeing the omens that accompanied his death, exclaimed "Truly this man was the Son of God", [15] became involuntarily the first of the Gentiles who acknowledged the divine mission of Christ. Moreover, the legend that when he placed his blood stained hand on his eyes, he became healed from spiritual blindness,[16] exemplified that the daemonic power of sin had to be overcome not only by repentance but also by introspection, self-knowledge, love and religious rapture.

If the theological and devotional literature of the 13th and 14th centuries established Longinus as a meditative and visionary saint, the fierce doctrinal debates between the Dominicans and the Franciscans over the divinity of the Blood of Christ,[17] polarised his cult and diversified his iconography from the middle of the 15th century. In Italy, the horrendous narrative Crucifixion scenes have given way to dignified iconic depictions of Christ with the Virgin and Saints at the foot of the Cross, but with the conspicuous absence of Longinus. Yet he remained very popular in Italian, Netherlandish and German woodcuts and engravings. He was also made into an iconic image, either as a self-contained figure, or in the company of St Andrew and/or the Redeemer. The later type was especially frequent in Mantua, where Dominican claims were equally supported by the relic of the Sacred Blood and by Gonzaga interests. It was in the new atrium of Sant' Andrea that the *Risen Christ between St Andrew and St Longinus* was frescoed after Mantegna's design by his assistants.[18] Popularised in seven versions in engraving [19] this Mantuan image became the





1. Rembrandt: *The Three Crosses*, c. 1660–61. Etching, IV. state — Rembrandt: *A három kereszt*, 1660–61 körül. Rézkarc, IV. állapot

authoritative version of the iconic representation of Longinus. This has only been modified by the new spirituality of the Reformation and Counter-Reformation.

Based on the iconography of the Stigmatisation of St Frances, kneeling with upraised arms to receive the light, Longinus was transformed into an analogue of the crucified Christ, in a 16th century print from Raphael's circle, *The Crucifixion with the Conversion of the Centurion*, attributed to Master B with the Die.[20] This, in turn, was based on the image of the kneeling Longinus under the cross, on the reverse of Pisanello's medal for *Domenico Novello Malatesta*. [21] The former was the iconographical source of Rembrandt's first version (I–III states) of *The Three Crosses*. With more dramatic use of *chiaroscuro*, to represent the parting the "darkness over the whole land until the ninth hour" at the moment of Christ's death, [22] Rembrandt gave an empirical interpretation of mystical experience.

By changing the image of Longinus from a kneeling to a mounted knight, and proportionately enlarging him to gain an emblematic significance, Rembrandt fused the crowded panoramic scenes of Trecento Crucifixions with Lutheran mid-16th century German iconic Crucifixions, such as Cranach's versions of the *Crucifixion with the Converted Centurion*, [23] in which Longinus is associated with the princely defenders of the Reformation. Thus in Protestant depictions of the Crucifixion the principal meaning of the iconography of Longinus under the Cross was shifted from imperial ideology to a declaration of faith. At the same time, the threat of the further expansion of the Ottoman Empire, brought an easing of tension between Protestants and Catholics and relaxed the iconoclastic controversy at the turn of the 16th and 17th centuries.

Of Rembrandt's many borrowings from Italian Renaissance sources, this is the only one where the motif is neither adapted to, nor integrated with the rest of the



scene. Its bizarre quattrocento attire contrasts with the 17th century Biblical surroundings. Its disproportionate size diverts the attention from the central theme. Its autonomous presence in the midst of an otherwise thoroughly unified composition, gives this figure a sense of mystery, timelessness, or "magical remoteness".[24] Yet evocative words must not suffice.

If in Christian terms, Christ's self-sacrifice on the Cross was the turning point in human history, its authentic evocation was imperative for the proclamation of this truth. Rembrandt not only piously preserved the rudiments of the Gospels' accounts, but also heightened the drama of the divine sacrifice by the visionary experience and conversion of the finder of the Precious Blood. Authenticity has always been a key factor in symbolic imagery.[25] What could have been more authentic for the likeness of Longinus than the most ancient available Gonzaga effigy. Pisanello's archaic looking equestrian image of Gianfrancesco, was commemorating him on the obverse as imperial captain and first Marquis of Mantua, as if he had been the founder of the family most closely associated with the cult of the Precious Blood. The Gonzaga were also renowned as defenders of Faith and Wisdom, who succored hermetic rituals and Orphic mysteries.

Rembrandt followed the tradition that, by reaching out to the immaterial through the material, man may have fleeting visions of truth. He used Longinus as an archetype whose life was shaped by a revelation that transformed his inner being. As it appears in an almost contemporary epigram, quoted by Baltasar Gracian in his *Agudeza y Arte de Ingenio*:

Longino hiere a Dios tres vezes ciego,  
ciego del cuerpo, como se ve claro,  
ciego del alma, sin buscar reparo,  
y ciego de la colera, y su fuego  
Llego a la cruz con gran desasosiego  
para acabar un hecho feo, y raro,  
el qual aunque costar le pudo caro  
le dio la vida, y le causo sosiego.  
El hierro de la lanca, que llevaba,  
le sirvio de eslabon, Christo de piedra,  
la Cruz de yesca para sus enojos.



2. Pisanello: Reverse of the medal of Gianfrancesco Gonzaga, 1439–40. Bronze, 100 mm — Pisanello: A Gianfrancesco Gonzaga-érem hátlapja, 1439–40. Bronz, 100 mm

Hirio en el pedernal con furia braba,  
saco fuego de amor y tanto medra,  
que vino a ser la lumbré de sus ojos.

(Longinus wounds God, he being three times blind, blind in the body as is clearly seen, blind in the soul, without seeking remedy, and blind with anger and its fire. He came to the cross in great tribulation in order to perform a rare and ugly deed which might have cost him dear, but on the contrary gave him life and peace. The iron of the lance he bore served him as steel, Christ an flint, the Cross as tinder for his ills. He struck the flint with fierce fury, drew forth fire of love and healing which became the light of his eyes.)[26]

George T. Noszlopy

## REFERENCES

1 See *Kenneth Clark: Rembrandt and the Italian Renaissance*. London 1966, p. 170. solely relating the motif to the profile portrait of the obverse. More recently identified with the equestrian image on the reverse in *Holm Beverse and Barbara Welzel: Rembrandt: The Master and his Workshop, Etchings*. New Haven and London 1991, p. 116. It is generally assumed that the medal was in Rembrandt's collection (inv.no. 185); cf. *Ludwig Munz: Rembrandt's Etchings*. Vol. I. fig. 69; Vol II. p. 104, No: 223; and *Clark op. cit.* p. 154.

2 *Beyers—Welzel op cit.* p. 114.

3 *Clark op.cit.* pp. 168–71.

4 *Beyers—Welzel op.cit.* pp. 114–16.

5 Cf. *The Apocryphal New Testament*, Translated by Montague Rhodes James, Oxford (1924) 1963, pp. 157–9.

6 In contrast to St Longinus, Pilate is usually depicted on the left or sinister side of the crucified Christ. In Rembrandt's art

Pilate is depicted bearded, wearing turban and oriental costume with the obvious physiognomy of an obese middle-aged man; see his painting of *Ecce Homo*, National Gallery London. The fact that in the painting Pilate is trying to reject the rod of justice, offered to him by one of the priests, suggests that Rembrandt tried to find a visual equivalent of John, 19, 12–16. *Beyers—Welzel op. cit.* p. 114–16 have not only confused Pilate's rod of justice in Rembrandt *Ecce Homo* etching of 1665, with Longinus's lance in both versions of *The Three Crosses* prints, but have also disregarded the significance of the iconographical difference between the orientalising and the quattrocento costume. Pilate, who was convinced of Christ's innocence, is depicted dressed in the same fashion as the priest demanding Christ's death, to convey his weakness that led to his guilt by association. This oversight affected the identification of the mounted figure, as well as the interpretation of the underlying meaning of the subject-matter.



7 According to S. Gionta (Fioretto della croniche di Mantova, 1<sup>a</sup> ediz. Verona, 1570) "...in the reign of Tiberius, being the third year after Jesus Christ's death, that same Longinus came to the city (of Mantua) who once had pierced the Saviour's side. When he stuck the Saviour's side, the blood and water which issued thence flowing down the lance, reached the hand of Longinus; and rubbing his eyes with this same hand, he became suddenly illuminated, and taking the vessel of vinegar which he had placed there to give Jesus a drink, he collected in it some part of the blood and went on his way". After that Longinus was baptised and began to preach the new faith "he came to Mantua, lodging in an almshouse (uno Spedale), on that very spot where now is to be seen the church of Sant'Andrea; and because the land was full of pagans, he buried in the orchard of the almshouse that vessel of the Precious Blood, and then went forth again to exhort the people to worship Jesus Christ... Many hundred years later (c. 804 AD) when it was found the almshouse bell began of itself to toll." On the later ideological exploitation of the Preziosissimo Sanguine see David Chambers and Jane Martineau (eds.): Splendours of the Gonzaga, exhibition catalogue, Victoria & Albert Museum London, 4 November 1981–31 January 1982.

8 Letter of Leon Battista Alberti to Marchese Ludovico, 21–22 October 1470, Archivio de Stato, Mantua (Autografi, b.7); cf. D. S. Chambers: Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga patronage. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XL. 1977, pp. 99–127.

9 British Museum, 1919–2–14–54; cf. Corpus Nummorum italicorum, IV, Lombardia (Zecchi minori), Rome 1913, p. 339, 13; A. Magnaguti: Studi intorno alle Zecca di Mantova, II. I Duchi 1530–1627, Milan 1915, pp. 46–47, 54.

10 Originally defined by Erwin Panofsky (Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art (1939), in: Meaning in the Visual Arts New York 1957, pp. 26–54) "as an iconography turned interpretative and thus becoming an integral part of the study of art instead of being confined to the role of a preliminary statistical survey... a method of interpretation which arises from synthesis rather than analysis."

11 Luke 23, 47, and Matthew 27, 54.

12 The Gospel of Nicodemus, or Acts of Pilate, XVI, The Apocryphal New Testament, translated by Montague Rhodes James, Oxford (1924) 1963, p. 113.

13 Mrs Jameson: Sacred and Legendary Art II. London 1874, pp. 788–91; see 5th century Ivory Box in British Museum London;

7th century Crucifixion in S Maria Antiqua Rome (with Longinus's name inscribed), etc.

14 Cf. Millard Meiss: Painting in Florence and Siena after the Black Death, The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century. (Princeton 1951) New York 1964, p. 40.

15 Matthew, 27, 54.

16 The Book of Saints, 5th ed., London, 1966, p. 440. In the central panel of the Cologne Master's Triptych (c. 1320, Wallraf—Richartz-Museum, Cologne), Longinus, kneeling at the right side of the bottom of Christ's cross, is touching his eyes with his right hand while piercing Christ's side with his left.

17 "Sang du Christ", Dictionnaire de Theologie Catholique, XIV. Written in 1467, Pope Sixtus IV summarized the debate; see Francesco della Rovere: De Sanguine Christi, Rome 1472, p. 9r; cf. H. Jedin: Studien über Domenico de' Domenichi. (Abhandlungen Akademie der Wissenschaften) Mainz 1957, Nr. 5., pp. 14–15 and 97 n.1.

18 See Andrea Mantegna's drawing of *The Risen Christ Between St Andrew and Longinus*, 1470s, Staatliche Graphische Sammlung, Munich, (inv. 3065); cf. Chambers—Martineau (eds.) op. cit. p. 122, cat. no. 31, and Jane Martineau (ed.): Andrea Mantegna, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London and The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, pp. 211–218, cat. nos. 44, 45, 46 and 47.

19 Chambers—Martineau (eds.) op. cit. p. 122, cat. no. 31.

20 Dated 1532. Graphische Sammlung Albertina, Vienna; cf. Clark op. cit. p. 169.

21 c. 1445, Victoria and Albert Museum, London.

22 Luke 23, 44 and Matthew, 27, 45.

23 Yale University Art Gallery, The Rabonowitz Collection, New Haven; cf. Charles W. Talbot, Jr.: An Interpretation of Two Paintings by Cranach in the Artist's Late Style. Report and Studies in the History of Art 1967. National Gallery of Art, Washington, D.C. pp. 67–89, especially p. 71.

24 So far, most interpreters of this image have noted a sense of mystery; see, for example, Jakob Rosenberg: Rembrandt, Life and Work, (3rd ed.) London and New York 1968, p. 211, and Clark op. cit. p. 168.

25 On the authenticity and power of images, see E. H. Gombrich: Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance. London 1972, especially p. 34, 54 and pp. 172–176 and Ernst Kris: Psychoanalytic Explorations in Art. London 1953, pp. 200–203.

26 Baltasar Gracian: Agudeza y Arte de Ingenio, 1649; quoted and translated in Mario Praz: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Rome 1964, p. 33.

## VIA SALUTIS ET GLORIFICATIONIS REMBRANDT RÉZKARCA, „A HÁROM KERESZT”, LONGINUS ÉS A GONZAGÁK

Zádor Annának, kilencvenedik születésnapjára

Rembrandt *A három kereszt* című rézkarca második változatának (IV–V. állapot) impozáns lovasfigurájáról régóta úgy tudják, hogy azt a művész Pisanello Gianfrancesco Gonzagát ábrázoló érméről[1] kölcsönözte; szerepét azonban mindig is rejtélyesnek tartották.[2] Stilisztikailag interpretálva nyilvánvaló példa volt ez arra, hogy Rembrandt alkalmazta és követte az itáliai művészetet,[3] ikonográfiaileg értelmezve pedig a figurát egyszer Longinussal, a Kálvária római centuriójával, másszor Pilátussal azonosították, akit alkalmanként a kereszt alatt lóháton ülve ábrázolnak.[4]

A méretek össze nem illősege és a figura anakronisztikus megjelenése azonban vizuálisan nem járul hozzá Rembrandt sugárzó és drámai stílusra törekvéséhez. Az sem valószínű, hogy Pilátust ábrázolná, akiről azt mondják, hogy önkézzével vetett véget életének.[5] S míg az ikonográfiai hagyományban általában — és Rembrandt művészetében még inkább — Pi-

látust öregedő és tétova hivatalnokként ábrázolták,[6] Longinus sudár és megingathatatlan lovagként jelenik meg, akinek alakja energiát, bizalmat és lelki emelkedettséget sugároz. A Gonzagák 1328 óta kétségtelenül császári helytartók voltak — mint Pilátus a krisztológiai hagyomány szerint —, ám ha lehet, még ennél is fontosabb szerep jutott nekik, mint a Szent Vér őrzőinek, amelyet a hagyomány szerint egy edényben fogtak fel és maga Longinus vitte Mantovába, mielőtt mártíromságát szenvedett.

E legenda ideológiai tartalmát a Gonzagák dinasztiaja (1328–1708) igen alaposan kihasználta; elsősorban ez szolgált misztikus és vallásos bizonyítékként a Birodalom isteni hatalma iránti tiszteletüknek.[7] Leon Battista Alberti Ludovico Gonzagának írott levele szerint „a fő cél (ti. a középkori Sant' Andrea-templom újjáépítéséé 1470-ben) az volt, hogy nagyobb teret nyerjenek, ahol sokan láthatják a Szent Vér-ereklyét”.[8] 1608-ban I. Vincenzo Gonzaga, Mantova negyedik hercege megalapította a



Megváltó Rendnek nevezett lovagrendet. A herceg vezette húsztagú rend a Szent Vérbe vetett hit és az iránta érzett tisztelet védelmét tűzte ki célul. Erre insigniumok és érmek emlékeztettek. Így például Ferdinando herceg, bíboros 1613-as ezüst tallérjának hátlapján a térdelő Longinus Szent Andrásnak, a Gonzagák városa, Mantova védőszentjének nyújtja át a Szent Vér-ereklyét.[9] A Gonzagák kiterjedt politikai és kulturális kapcsolatai Észak-Európával elősegítették Longinus kultuszának elterjedését, még azután is, hogy ott Luther Márton reformációja meggyökerezett.

Bősséggel van tehát bizonyíték arra képen és szövegben egyaránt, hogy a Rembrandt-karc, *A három kereszt* második változatának ikonográfiai kontextusában Longinus Pisanello Gianfrancesco Gonzaga lovasportréjának átfomált képével azonosítható. Az átfomálás ikonológiai interpretációjához[10] azonban elengedhetetlen a Longinus-ábrázolás ikonográfiai hagyományának vizsgálata.

A Longinus nevet — a görög lándzsa szóból származtatva — az a centurio kapta, aki az evangéliumok szerint lándzsájával megnyitotta Krisztus oldalát.[11] S jóllehet ez az azonosítás a szenvedéstörténet apokrif irodalmán alapszik,[12] Longinus már kb. a 7. század óta rendszeresen jelen van a Keresztrefeszítés-jeleneteken, ahogyan lándzsával a kezében Krisztus keresztjének jobb oldalán áll.[13] Ikonográfiája jelentősen megváltozott az itáliai trecento széles látképpé kinyílt Keresztrefeszítés-képein.[14] Ekkor már lovon ülve és lovagi öltözetben ábrázolták. Andrea da Firenze freskóján, a firenzei Santa Maria Novella káptalantermének hátsó falán Longinus fekete és arany színű díszes páncéltözegekben tűnik fel. Buzgó áhítattal tekint fel, fejét dicsfény övezi, kezeit imára kulcsolja. Nélkülözhetetlenül fontos szereplőjévé vált a kereszt jobb oldalán álló megvilágosultak és a bűnbánó látó felfelé törekvő csoportjának, amellyel ellentétben a kereszt másik, bal oldalán álló lefelé mozduló csoport. A százados, aki megnyitotta Krisztus oldalát, és látván a jeleket, amelyek halálát kísérték, felkiáltott: „Ez az ember valóban Isten fia volt!”.[15] akaratlanul is az első volt a pogányok között, aki elismerte Krisztus isteni küldetését. Sőt, a legenda — amely szerint Longinus megérintette szemét a kezével, amelyre Krisztus vére csöppent és azáltal kigyógyult lelki vakságából[16] — azt példázza, hogy nemcsak a bűnbánat, de a szemlélődés, az önismeret, a szeretet és a vallásos elragadtatás is felül kell kerekedjen a bűn gonosz hatalmán.

Ha a 13–14. század teológiai és devóciós irodalma Longinust mint elmélkedő és látnok szentet határozta is meg, a domonkosok és ferencesek között zajló heves hitelvi viták Krisztus vérének isteni voltáról[17] a 15. század közepétől polarizálták kultuszát és változatossá tették ikonográfiáját. Itáliában a részletezően elbeszélő Keresztrefeszítés-jelenetekkel lehetőség nyílt Krisztus méltóság teljes képi ábrázolására a kereszt lábánál álló Szűz Máriával és a szentekkel, de ezekről Longinus feltűnő módon hiányzik. Mindazonáltal igen népszerű maradt az itáliai, németalföldi és német fa- és rézmetszeteken. Ábrázolták egymagában, illetve Szent András és/vagy a Megváltó társaságában is. Az utóbbi típus különösen gyakori volt Mantovában, ahol a Szent Vér-ereklye és a Gonzagák érdekei egyaránt támogatták a domonkosok törekvéseit. A Sant' Andrea új átriumában, Mantegna terve után segédei készítették el a megfeszített Krisztust Szent Andrásal és Szent Longinussal ábrázoló freskót.[18] Hét rézmetszetű változata vált népszerűvé,[19] és ez a mantovai freskó lett az irányadó változat Longinus képi megjelenítéséhez. Ezt csak a reformáció és az ellenreformáció új szellemisége módosította.

Egy 16. századi, Raffaello köréből származó metszeten — *Keresztrefeszítés a centurio megtérésével*, B mesternek a kockával tulajdonítva — Szent Ferenc stigmatizációjának ikonográfiájára alapozva, a megfeszített Krisztus analógiájára Longinus felfelé tárt karokkal térdel és fogadja a fényt.[20] Ez a kereszt alatt térdelő Longinus képmásán alapult, amely Pisanello Domenico Novello Malatesta számára készült érmének hátlapján található.[21] Az előbbi volt Rembrandt *A három kereszt* című rézkarca első változatának (I–III. állapot) ikonográfiai forrása. A chiaro-scuro drámaibb használatával Rembrandt a misztikus élményt szinte tapinthatóvá tette, hogy megjelenítse azt a fordulópontot,

amely Krisztus halála pillanatában a földre boruló teljes sötét-séggel következett be.[22]

Longinus képének térdelő alakból lovaggá változtatásával és arányos felnagyításával — amellyel elnyerte emblématikus jelentőségét — Rembrandt egyesítette a trecento *Keresztrefeszítések* látképes jeleneteit a 16. század közepi lutheránus német *Keresztrefeszítésekkel*. Ilyen például Cranach művének, *Keresztrefeszítés a megtért századossal*[23] változatai, amelyeken Longinus a reformáció fejedelmi védőivel azonosul. Így a protestáns Keresztrefeszítés-ábrázolásokon a kereszt alatt álló Longinus ikonográfiájának fő jelentése a birodalmi ideológiából a hit kinyilvánításává változott. Ugyanakkor az ottomán birodalom további terjeszkedésétől való rettegés a feszültség enyhülését eredményezte protestánsok és katolikusok között, és a képrombolási vita alábbhagyott a 16. és 17. század fordulóján.

Abból a sok motívumból, amit Rembrandt itáliai forrásokból kölcsönözött, ez az egyetlen, amely nem alkalmazkodott a jelenet többi részéhez és nem egységesült velük. A bizarr quattrocinto öltözet ellentétben áll a 17. századi bibliai környezettel. Áranytalan mérete eltereli a figyelmet a központi témáról. Öntörvényű jelenléte egy egyébként tökéletesen egységes kompozíció közepén rejtély, időtlenség, vagy „mágikus távoliség” érzetét kelti.[24] Még ezek az evokatív szavak sem elégségesek.

Amennyiben a keresztény értelmezésben Krisztus keresztáldozata az emberi történelem fordulópontja, ennek hiteles felidézése szükségszerű ezen igazság kinyilvánítására. Rembrandt nemcsak híven követte az evangéliumi beszámolókat, de fokozta is az isteni áldozat drámáját azzal, hogy a Szent Vér megtalálójának látomását és megtérését ábrázolta. A hitelesség mindig is kulcsfontosságú volt a szimbolikus ábrázolásban.[25] Mi lehetett volna hitelesebb Longinus alakjához, mint a legrégibb elérhető Gonzaga-képmás? Pisanello archaikus kinézetű lovasképének hátoldalán úgy emlékezett meg Gianfrancescóról, mint birodalmi kapitányról és Mantova első márkijáról, aki a Szent Vér kultuszával legközelebbi kapcsolatban álló család alapítója volt. A Gonzagák híres védelmezői voltak a Hitnek és Bölcsességnek és ugyanakkor támogatták a hermetikus tanokat és orfikus misztériumokat is.

Az anyagiból az anyagtalan felé való törekvéssel Rembrandt követte azt a hagyományt, amely szerint az embernek lehetnek felvillanó látomásai az igazságról. Longinust olyan archetípusként használta fel, akinek az életét a belső meggyőződéséssé vált felismerés alakította át. Ez tükröződik Baltasar Gracian „Agudeza y Arte de Ingenio” című kötetének közel egyidejű szonettjében:

Longino hiere a Dios tres vezes ciego,  
ciego del cuerpo, como se ve claro,  
ciego del alma, sin buscar reparo,  
y ciego de la colera, y su fuego  
Llego a la cruz con gran desasosiego  
para acabar un hecho feo, y raro,  
el qual aunque costar le pudo caro  
le dio la vida, y le causo sosiego.  
El hierro de la lanca, que llevaba,  
le sirvio de eslabon, Christo de piedra,  
la Cruz de yesca para sus enojos.  
Hirio en el pedernal con furia braba,  
saco fuego de amor y tanto medra,  
que vino a ser la lumre de sus ojos.

(Longinus megsebesíti az Istent, háromszorosan is megvakul, megvakul testben, amint az látható, megvakul lélekben és nem törekszik orvoslására és megvakul heves dühében. Nagy kínjában jött el a kereszthez, azért, hogy ritka és gonosz tettet kövessen el, amiért drága árat fizethetett volna, de ennek ellenére mégis az életet és békét hozta meg neki. A lándzsa, amelyet hordozott acélként, Krisztus kovaköként, a kereszt gyújtósként szolgált az ő betegségeire. Vad dühvel rácsapott a kovakőre, s a szeretet tüzének vonzásába került, amely meggyógyította és szemének fénye lett.)[26]



1 L. Clark, *Kenneth*: Rembrandt and the Italian Renaissance. London 1966, 170, a motívumot kizárólag a hátlap profilképéhez kapcsolta. Mostanában a hátlap lovasportréjával azonosították in: *Beyers, Holm—Welzel, Barbara*: Rembrandt: The Master and his Workshop, Etchings. New Haven and London 1991, 116. Általánosan elfogadott, hogy az érem Rembrandt gyűjteményéhez tartozott (ltsz.: 185); vö. *Munz, Ludwig*: Rembrandt's Etchings, I. 69. kép, II. 104, 223. sz.; Clark i. m. 154.

2 *Beyers—Welzel* i. m. 114.

3 Clark i. m. 168–171.

4 *Beyers—Welzel* i. m. 114–116.

5 Vö. The Apocryphal New Testament. Fordította Montague Rhodes James, Oxford (1924) 1963, 157–159.

6 Ellentétben Szt. Longinusszal, Pilátus rendszerint a megfeszített Krisztus bal vagy "sötét" oldalán áll. Rembrandt művészetében Pilátus szakállas, turbánt és keleties öltözeteket visel, azokkal a nyilvánvaló fiziognómiai tulajdonságokkal, amelyek egy elhízott középkorú férfira jellemzőek; l. az Ecce Homo-képet a londoni National Galleryben. Az a tény, hogy a képen Pilátus megpróbálja viszásként az ítélőpálcát, amelyet az egyik pap ajánlott fel neki, azt sugallja, hogy Rembrandt megpróbálta a János 19, 12–16. vizuális megfelelőjét megtalálni. *Beyers—Welzel* i. m. 114–116, nemcsak összekeverte Pilátus ítélőpálcáját Rembrandt 1665-ös "Ecce Homo"-rézkarcán és Longinus lándzsáját "A három kereszt" mindkét változatán, de nem figyelt fel a keleties és a quattrocento öltözet ikonográfiai különbségének jelentőségére sem. Pilátust, aki meg volt győződve Krisztus ártatlanságáról, ugyanolyan divatú ruhában ábrázolta, mint a papot, aki Krisztus halálát követelte, hogy jelezze gyengeségét, amely bűnösségéhez vezetett. Ez a tévedés befolyásolta a lovas figura azonosítását, csakúgy, mint a téma alapvető jelentésének interpretálását.

7 S. Gionta szerint (Fioretto della croniche di Mantova, Ia ediz. Verona 1570) "... Tiberius császár uralkodásának idején, Jézus Krisztus halála után három évvel történt, hogy az a Longinus érkezett a városba (ti. Mantovába), aki annak idején a Megváltó oldalát megsebezte. Mikor megnyitotta a Megváltó oldalát, az onnan eredő vér és víz végigfolyt a lándzsán és elérte Longinus kezét; és mikor ugyanazzal a kezével megtörölte a szemét, hirtelen megvilágosodott, és fogta az ecetes edényt, amit azért hozott, hogy Jézusnak inni adjon, gyűjtött bele a vérből, majd útjára ment." Ezután Longinus megkeresztelkedett és az új hitet kezdte prédikálni "Mantovába jött, egy szegényházban (uno Spedale) szállt meg, éppen azon a helyen, ahol most a Sant' Andrea templom látható; és mert a vidék tele volt pogányokkal, a szegényház gyümölcsösében eltemette a Szent Vért tartalmazó edényt, és ment tovább, hogy az embereket Jézus Krisztus imáadására buzdítsa... Sok száz évvel később (Kr. u. 804 körül) mikor megtalálták, a szegényház harangja magától megkondult." A Preziosissimo Sangue későbbi ideológiai felhasználásáról L. *Chambers, David—Martineau, Jane* szerk.: Splendours of the Gonzaga. Kiállítási katalógus, Victoria & Albert Museum London, 1981. november 4–1982. január 31.

8 Leon Battista Alberti levele Ludovico Marcheséhez, 1470 október 21–22, Archivio di Stato, Mantua (Autografi, b.7); Vö. *Chambers, D. S.*: Sant' Andrea at Mantua and Gonzaga patronage. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XL. 1977, 99–127.

9 British Museum, 1919–2–14–54; Corpus Nummorum italicorum IV, Lombardia (Zecchi minori). Róma 1913, 339, 13;

*Magnaguti, A.*: Studi intorno alle Zecca di Mantova, II. I Duchi 1530–1627. Milánó 1915, 46–47, 54.

10 Eredetileg *Erwin Panofsky* határozta meg (Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art [1939], in: Meaning in the Visual Arts. New York 1957, 26–54.): "az ikonológia értelmező jellegűvé változtatott ikonográfia, s ily módon szerves része a művészet tanulmányozásának, s nem korlátozódik az előzetes statisztikai anyaggyűjtésre... Az ikonológia tehát interpretációs módszer, és nem annyira az analízisből, mint inkább a szintézisből táplálkozik." (Tellér Gyula fordítása)

11 Lukács 23, 47 és Máté 27, 54.

12 The Gospel of Nicodemus, or Acts of Pilate, XVI, The Apocryphal New Testament. Fordította Montague Rhodes James. Oxford (1924) 1963, 113.

13 *Mrs Jameson*: Sacred and Legendary Art II. London 1874, 788–791; L. egy 5. századi elefántcsont doboz a londoni British Museumban; 7. századi Keresztrefeszítés-ábrázolás a római S. Maria Antiqua-ban (Longinus nevének feliratával) stb.

14 Vö. *Meiss, Millard*: Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century. (Princeton 1951) New York 1964, 40.

15 Máté 27, 54.

16 The Book of Saints. London 1966 (5. kiadás), 440. A Kölni Mester triptychonjának középképén (1320 körül, Köln, Wallraf—Richartz-Museum) Longinus Krisztus keresztjének jobb oldalán térdepel alul, jobb kezével a szemét érinti, miközben baljával Krisztus oldalába szúr.

17 "Sang du Christ", Dictionnaire de Theologie Catholique XIV. 1467-ben íródott, IV. Sixtus pápa összegezte a vitát; L. *Francesco della Rovere*: De Sanguine Christi. Róma 1472, 9r

18 L. Andrea Mantegna rajzát: A megfeszített Krisztus Szt. András és Longinus között, 1470-es évek. München, Staatliche Graphische Sammlung (ltsz.: 3065); vö. *Chambers—Martineau* i. m. 122, kat. sz. 31. és *Martineau, Jane* szerk.: Andrea Mantegna. Kiállítási katalógus, Royal Academy of Arts, London és The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, 211–218, kat. sz. 44, 45, 46, 47.

19 *Chambers—Martineau* i. m. 122, kat. sz. 31.

20 1532-ből. Bécs, Graphische Sammlung Albertina; vö. *Clark* i. m. 169.

21 1445 körül. Victoria & Albert Museum, London.

22 Lukács 23, 44 és Máté 27, 45

23 New Haven, Yale University Art Gallery, The Rabonowitz Collection; vö. *Talbot, Charles W., Jr.*: An Interpretation of Two Paintings by Cranach in the Artist's Late Style. In: Report and Studies in the History of Art 1967, National Gallery of Art, Washington D. C. 67–89, különösen 71.

24 Ezidáig a kép elemzőinek többsége beszámolt egyfajta rejtélyes érzésről; l. pl. *Rosenberg, Jakob*: Rembrandt, Life and Work. London and New York 1968 (3. kiadás), 211. és *Clark* i. m. 168.

25 A hitelességről és képek erejéről l. *Gombrich, E. H.*: Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance. London 1972, különösen 34, 54. és 172–176. és *Kris, Ernst*: Psychoanalytic Explorations in Art. London 1953, 200–203.

26 *Baltasar Gracian*: Agudeza y Arte de Ingenio, 1649. Idézi lefordítva *Praz, Mario*: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Róma 1964, 33.



## 17. SZÁZADI GOAI ELEFÁNTCSONTSZOBROK AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Maros Donka emlékére  
1948. március 18.–1994. szeptember 27.

Az Iparművészeti Múzeum Kisgyűjtemények Osztályának három elefántcsontszobra, két *Jó Pásztor* és egy *Immaculata*, feltehetően Goában készült a 17. században. Míg a két *Jó Pásztor* a meglehetősen szűk ikonográfiai skálán mozgó „goai együttes” néven ismert csoport emlékének tekinthető, a harmadik esetében a készítés helyének meghatározása nem ennyire kézenfekvő. [1]

*Goa, az Estado da India fővárosa*

A kortársak által Nagy Sándorként emlegetett Afonso de Albuquerque kifejezetten azzal a céllal foglalta el Goát, hogy az akkoriban „mare clausum” néven ismert, Nagaszakitól, Makaón és a Hormuzi-szoroson át Adenig terjedő, távol-keleti és ázsiai portugál gyarmatbirodalom, az *Estado da India* fővárosává tegye. Választása nem véletlenül esett a városra; a hindu lakosság itt nemcsak az arabok ellen folytatott háborút, hanem a helyi hatalmasságok a törökökkel szövetségre egymással is harcba álltak. A megosztottságot kihasználva 1510-ben elfoglalta Goát. A győzelem emlékére építették később a *Nossa Senhora do Rosário e do Bemaventurado Santo António de Lisboa* templomát, és mivel a csata Szent Katalin napján zajlott, később az ő tiszteletére is templomot emeltek.

A Kelet Rómájának, vagy szerényebben második Lisszabonnak nevezett Goa a 16. század végére méreteiben és erődítetttségében a nagy európai kikötővárosokkal is felvehette a versenyt. A század elején, Albuquerque uralma előtt Goa a bidzsapuri szultán fennhatósága alá tartozó kétezer lakosú hindu város volt. A portugálok néhány évtized alatt a malabari part kikötőjét a birodalom méltó fővárosává tették. A dombokra épült várost fallal vették körül, de a század második felében a kormányzó a falakon kívüli építkezést is engedélyezte. 1542-ben a Japánba tartó Xavéri Szent Ferenc elragadtatással ír Goáról, Camões pedig egy évtizeddel később világvárosi romlottságát korholja. [2]

1490-ben Gonçalo de Sousa három caravellából álló flottája liturgikus tárgyakat is kénytelen volt magával vinni, a legénység egyharmadát pedig ácsok és kőfaragók tették ki, de a 17. század elején az építkezést, a fa- és elefántcsont-faragást, valamint a drágakőcsiszolást már bennszülött mesterekre bízta.

A portugálok monopolhelyezete a Távol-Keleten nem volt hosszú életű; az utolsó király, aki még joggal viselte a „Portugália és Algarve, a tengeren innen, és tengeren túli tartományok királya, az afrikai Guinea, az etióp, arab, perzsa és indiai hajózás, a hódítás és a kereskedelem ura” címet, a 16. század végén uralkodó Sebestyén király volt. A 17. század második felére a portugálok uralmát alaposan megtépázta a holland, később az angol

és a francia kalóz-hódítók megjelenése. Goa azonban továbbra is legfontosabb kereskedelmi csomópont maradt, [3] a század végére lélekszáma megtízszereződött, és 225 000 lakójának háromnegyede kereszténynek vallotta magát. Albuquerque győzelmi bevonulása után békét és vallási toleranciát ígért az ott lakóknak, és ezt utódai főképp józan megfontolásból igyekeztek betartani. Igaz, hogy 1534-től Goa püspöki székhely, de egészen 1560-ig, az inkvizíció bevezetéséig a hódítók viszonylag elnézőek voltak a más vallásúakkal szemben. Egy, az 1580-as években készült felmérés szerint a városnak ötven keresztény temploma, néhány mecsetje, és egy zsinagógája is volt. [4] Goa régi székesegyháza még román (!) stílusban épült, de a későbbiekben a templomok belső elrendezése az egykorú portugál reneszánsz mintát követi, egy főhajós, kétoldalt mellékkápolnás elrendezésével, egyes homlokzatok pedig pontról pontra másolják Sebastiano Serlio olasz manierista rajzait. [5]

*Az elefántcsont-kereskedelem*

A 16. század végétől az európai városokat szinte elárasztják a gyarmatokról, az Ázsiából és Afrikából érkező elefántcsont-szállítmányok. A legnagyobb faragóműhelyek az anyaországokban, Spanyolországban és Hollandiában működnek, később pedig a német városok veszik át a vezető szerepet. Ez arra utal, hogy az elefántcsont nagy részét feldolgozatlanul szállítják Európába.

A portugálok és az európai gyarmatosítók éppen úgy megörökölték a távol-keleti arab piacokat és kereskedelmi útvonalakat, mint később az angolok a spanyol-portugál gyarmatbirodalom nagy részét. Az arabok egyik legfontosabb árucikke a ló mellett az elefántcsont volt. Ezért a szarv anyagának minősége igen keveset árul el a gyarmatokon faragott szobrok készítése helyéről. Majdnem minden krónikás beszámol arról, hogy a Fülöp-szigetekre és Indiába elefántcsontot szállítottak Sziámból, Kambodzsából és Afrikából; egy forrás például arról tudósít, hogy négy-ötezer agyar érkezett Afrikából Indiába, melynek egy részét Hormuzba szállították a ceyloni és az indokínai királyságok termékeivel együtt, majd onnan továbbították Európába.

Az elefántagyar minőségét nem súlya, hanem színe határozta meg, a traktátusok tanúsága szerint legtöbbször a Sziámból importált rózsaszínes fényű elefántcsontot tartották. A megbízható, és főleg nagy mennyiségű közepszert a fehéres színű afrikai agyarak képviselték, legkevesebbet pedig a puhább, könnyebben faragható, de hamar megbarnuló indiai agyar ért. [6]

Az Iparművészeti Múzeum három szobra közül kettő, az *Immaculata* és a sziklán ülő *Jó Pásztor* feltehetőleg afri-





1. Jó Pásztor, Goa, 17. század. Budapest, Iparművészeti Múzeum

kai, míg a dohányyszínűre barnult szíven ülő Jó Pásztor indiai alapanyagból készült.

Az afrikai faktorátusok környékén, Sierra Leonében és Beninben (ma Nigéria) készült faragványok, az ázsiai daraboktól eltérően, nem a keresztény hit terjesztését szolgálták, szinte kizárólag használati vagy emléktárgyak voltak; sőtartók, kanalak, vadászjelenetekkel díszített lőportartók és vadászkürtök. [7]

#### A Jó Pásztor

A későantik bukolicus ábrázolásokból átvett, az ókeresztény szobrászatban gyakran előforduló, vállán bárányal diadalmas ifjúként megjelenő Jó Pásztor figurája a középkori művészetből szinte teljesen eltűnik. A Krisztus-ikonográfiának ez az témája némi módosulással a 16. századi spanyol szobrászatban válik ismét népszerűvé. A győzedelmes ifjúból gyermek lesz, feltehetőleg a sokalakos Presépio-Kisdedek hatására, amely a 16. századtól kezdve egyre gyakrabban fordul elő önálló devóciós figuraként. [8] A goai Jó Pásztor-szobrok esetében ikonográfiai szempontból ritkaságról, mennyiségüket tekintve azonban sorozatgyártásról van szó. [9] Az Iparművészeti Múzeum szobrai a két leggyakrabban előforduló típust képviselik.

A szobrok két különálló, csavarral könnyen egymásbailleszthető részből állnak. A gyűjtemény egyik darabja teljesnek látszik, a másiknak viszont csak a felső része van meg.

Mindkét esetben a szobor felső részén a közmegegyezés szerint Jó Pásztornak nevezett figura ülő alakja látható. Jobbjával kis tarisznyán vagy kulacson könyököl, fejét jobb kezére hajtja. Baljában bárányt tart, és bal vállán szintén bárány látható. Szeme félig csukva, törökülés-szerű pózban ül. Ruhája térdig érő rövid tunika, derekán és vállán átvetve sodrott zsinórövet, lábán sarut visel.

Az alsó rész teraszos kiképzésű sziklakertet ábrázol, melynek központi motívuma egy leginkább oroszlánfejre emlékeztető vízköpőből fakadó forrás, melynek vize az alatta lévő kis medencébe folyik. A medencéből jobb- és baloldalt szimmetrikusan elhelyezett két madár iszik. Az alatta lévő teraszon bárányok legelésznek. A talapzat alsó részén kagylószerűen kiképzett, stilizált barlangban fekvő, hosszú ruhás, hosszú hajú, könyvet olvasó nőalakot Mária Magdolnaként azonosítják.

A hatalmas szíven üldögélő másik Jó Pásztorhoz is feltehetőleg hasonló talapzat tartozott. Az első pillantásra szembetűnő impozáns méretű szív ugyanis nem módosítja a kompozíció ikonográfiai programját, inkább technikai kérdésről van szó: a rendelkezésre álló anyag mérete határozza meg a stilizált szívforma felhasználását vagy elhagyását. A közvetlenül a talapzaton ülő felső figurával készült szobrok kivétel nélkül jóval kisebbek a szívvel ellátott daraboknál. [10] Különleges formájuknak köszönhetően a szakirodalom a keleti és a keresztény nyugati művészet termékeny kölcsönhatásának példáját látja bennük, egyfajta új gandhári stílust. Ennek a szemléletmódnak, ami számos tetszetős elméletet eredményezett, csak egy hibája van: még azt sem sikerült eddig egész bizonyosan megállapítani, hogy a szobor mit ábrázol. A megfejtési kísérletek a tartózkodó angol „Shepherd rockery”-től [11] egészen a meditáló Buddháig [12] terjednek. A leggyakoribb meghatározás a Buddha pózában meditáló Jó Pásztor, de szerepel még Jákob álma-ként, és Keresztelő Szent Jánusként is. [13] Ha a keleti mű-





2. Előbbi oldalnézetből, a díszítő ágacskák behelyezésére szolgáló furatokkal



vészret iránti elfogultsággal szemléljük, a felső figura valóban lehetne a meditáló Buddha is, alsó része pedig buddhista sztúpaként, lótusztrónként, vagy hindu templom stilizált utánzataként is értelmezhető, sőt a barlangban jobb könyökével koponyára támaszkodó olvasó alakban is a fekvő Buddha reminiscenciáját fedezhetjük föl. Ez a magyarázat azonban túlságosan elfogult, és kevésbé valószínű, hogy az indiai szobrászok a nyugati keresztény formákat átvéve, alig fél évszázad alatt önállóan értelmezték, és az addig használt sémákat félredobva a Buddha-figurák szűk csoportját az újfajta divat szerint faragták volna. Az ebben az időben Indiában készült Buddha- és Bódhiszattva-figurák, valamint a hindu és brahman istenszobrocskák egyes elemei megtalálhatók a Jó Pásztor-ábrázolásokon is, de ez az egybeesés egyáltalán nem fogadható el annak bizonyítékaként, hogy a szobrok Buddhát vagy Visnut, vagy más helyi istenséget ábrázolnának. Az elmélet meggyőző erejéből az is sokat levon, hogy csupa olyan motívumról van szó — bódhifa-életfa, az oroszlan és a páva —, amely egyaránt megtalálható a keleti és a nyugati művészetben. A Buddhaként aposztrofált két alakról viszont a buddhaság összes ismertetőjele hiányzik; a megnyújtott fülcimpa, a konttyal takart dudor a fejen, a két szemöldök között lévő szőrösomó és az ülésmód is, igen nagy jóindulattal nézve, inkább Visnu isten lazább testtartására emlékeztet, mint a Buddha-figurákat szentesítő lótuszülésre. A szobor ikonográfiájának keleti eredete iránt érzett elfogultság nem korlátozódik a mindenben indiai motívumokat látó felfogásra. Mint a tudomány vadhajtasát és a kutatás bizonytalanságát illusztráló nézetet, érdemes megemlíteni azt az elképzelést is, miszerint a sziklakert-kompozíció figurái kínai kerti teaszertartás résztvevői lennének. [14]

A keresztény ikonográfia hatását hangoztató vélemények is meglehetősen eltérőek, és esetenként éppen annyira erőszakoltak, mint a *Mária Magdolnából* Buddhát kreáló nézetek. Dalton szerint a portugálok „meghírtettek” egy bizonyos, pontosan meg nem határozott indiai témát, mások a témát is tudni vélik: a faragvány *Krisna álma*nak keresztény megfelelője, azaz Jákob álmát ábrázolja. Megint mások úgy vélekednek, hogy a kompozíció középpontja az Élet forrása, és a köré rendezett figurák csak másodlagos jelentőséggel bírnak. [15] De a Gándhara-jelenségtől eltérően, a távol-keleti portugál gyarmatok mesterei nem eltanultak egy másfajta ikonográfiát, hanem meghatározott példák alapján *másoltak*. Manapság Scherernek a szobrot Jó Pásztoroként azonosító nézete a legelfogadottabb, azonban ő sem állja meg, hogy a kompozíció egyik motívumát ne keleti eredetűként magyarázza. Véleménye szerint a felső figura nem szíven, hanem egy speciális keleti növény virágján vagy gyümölcsén üldögél, amely tulajdonképpen a lótuszvirágra utal, mert a keresztény megváltás tana a frissen megtért bennszülöttek számára csak így válik igazán érthetővé. [16]

Az első fennmaradt dokumentumok „San Juanito”-ként említik ezt a fajta szobrot, a remete-szentekre jellemző bőrruhát utánzó tunikája miatt. Ez a fajta rovatkolt-kockás díszítés a Goában készült szobrok egyik fő ismertetőjele. Igaz, a szentek ruhaszegélyén alkalmazták egyszerű díszítőelemként is, de ebben az esetben minden kétséget kizáróan stilizált bőrtunikát jelent, amelyet viselnek tudniillik a szobron látható bárányok is. Ennek a magyarázatnak alapján a „San Juanito”-meghatározás még elfogadható lenne. Szerencsére azonban az egy kaptafára

készült darabok tömege mellett, főleg európai gyűjteményekben olyan szobrok is fennmaradtak, melyek talapzatán látható jelenetek és egyéb kiegészítő részek csak a nyugati keresztény ikonográfia toposzai szerint értelmezhetők.

A Gonzalez Sada-gyűjtemény Jó Pásztor-szobrán például az alsó kerubor fölötti barlangban minuciózusan faragott Betlehem látható a Kisdeddél, Máriával, Józseffel, és kétoldalt angyalokkal. Efölött megismétlődik a Jó Pásztor juhokkal és kutyaikkal körülvéve, a legfelső szinten kétoldalt a forrás mellett álló két figura Mária és Szent József. [17]

Az Iparművészeti Múzeum közhelyszerűségében teljesen látszó szobrának hiányzó része leginkább ennek a darabnak alapján rekonstruálható. Kétoldalt ugyanis, az oroszlanok mellett lent, és a vízköpővel egy vonalban fent két-két, valamint a felső figura háta mögött két centiméter mély lyukakat fúrtak. A Gonzalez Sada-gyűjtemény darabjának analógiájára valószínűnek tartom, hogy ide tűzték az Életfát szimbolizáló, szintén elefántcsontból faragott ágacskákat. A nagyobbik, szíven ülő Jó Pásztor fejében egy, a szív két oldalán pedig szintén két-két furat látható. [18] A szív oldalain levő kis lyukak lehet, hogy a biztonságosabb illesztést szolgálták, a fej tetejére viszont Életfát applikáltak.

Hasonló megoldással készült a javier-i templom Jó Pásztor-figurája. Az ágak itt az alsó részről hiányoznak, a szobor tetején mindössze egy rúdból kinövő néhány levél jelenti az Életfát, melynek csúcsán áldásra emelt kézzel az Atya büszkje látható. A szobor alsó része egyébként megegyezik a viszonylag teljesen mondható budapesti példánnyal, Mária Magdolna barlangja alatt azonban széles sziklát imitáló talapzaton a Jó Pászornak — ebben a csoportban rendhagyó ismétléseként — fuvoló alakja ül.

A szobrok teraszos részén ezen kívül leggyakrabban Krisztus keresztelése, Szent Jeromos, az Életfa tetején pedig a Szentlélek galambja fordul elő. Főleg ez utóbbi alapján vethetjük el a korai inventáriumok „San Juanito”-meghatározását — a Szentlélek galambja kizárólag Krisztushoz társulhat. A „San Juanito”-definíció ellen még egy érv szól: a goai és a távol-keleti elefántcsontszobrászatban Keresztelő Szent János ritkábban és mindig felnőttként ábrázolják, a bőrökbe öltözött remeteszenthez nem illett a gyermekfigurának kijáró családi as devóció.

Mivel láthatólag sorozatgyártásról van szó, még azt is elképzelhetőnek tartom, hogy biztonság kedvéért a szobrok tartozékait külön szállították, és csak Európában, a vevő vagy megrendelő kívánsága szerint látták el a talapzatba és a fejbe illeszthető kiegészítő részekkel. [19]

Az elefántcsontból faragott Jó Pásztor-szobrok modelljét ma már meglehetősen nehéz lenne megtalálni, de nem azért, mert az alaptípus az indiai mesterek fantáziája nyomán oly sok változáson ment volna keresztül. Inkább azért, mert nagyon kevés dokumentum maradt fenn arról, hogy pontosan milyen kegytárgyakat és templomi felszereléseket szállítottak az európaiak a Távol-Keletre, [20] másrészt az 1765-ös pestisjárvány miatt elnéptelenedett Velha-Goából mindössze hat keresztény templom maradt meg, a többi épület Új-Goa építőanyagául szolgált.

A hagyomány a helybeliek által készített keresztény ikonográfiájú tárgyakat a jezsuitákkal, mint az első, a bennszülöttek térítését tervszerűen megszervező rend megjelenésével hozza összefüggésbe. A jezsuita szerze-





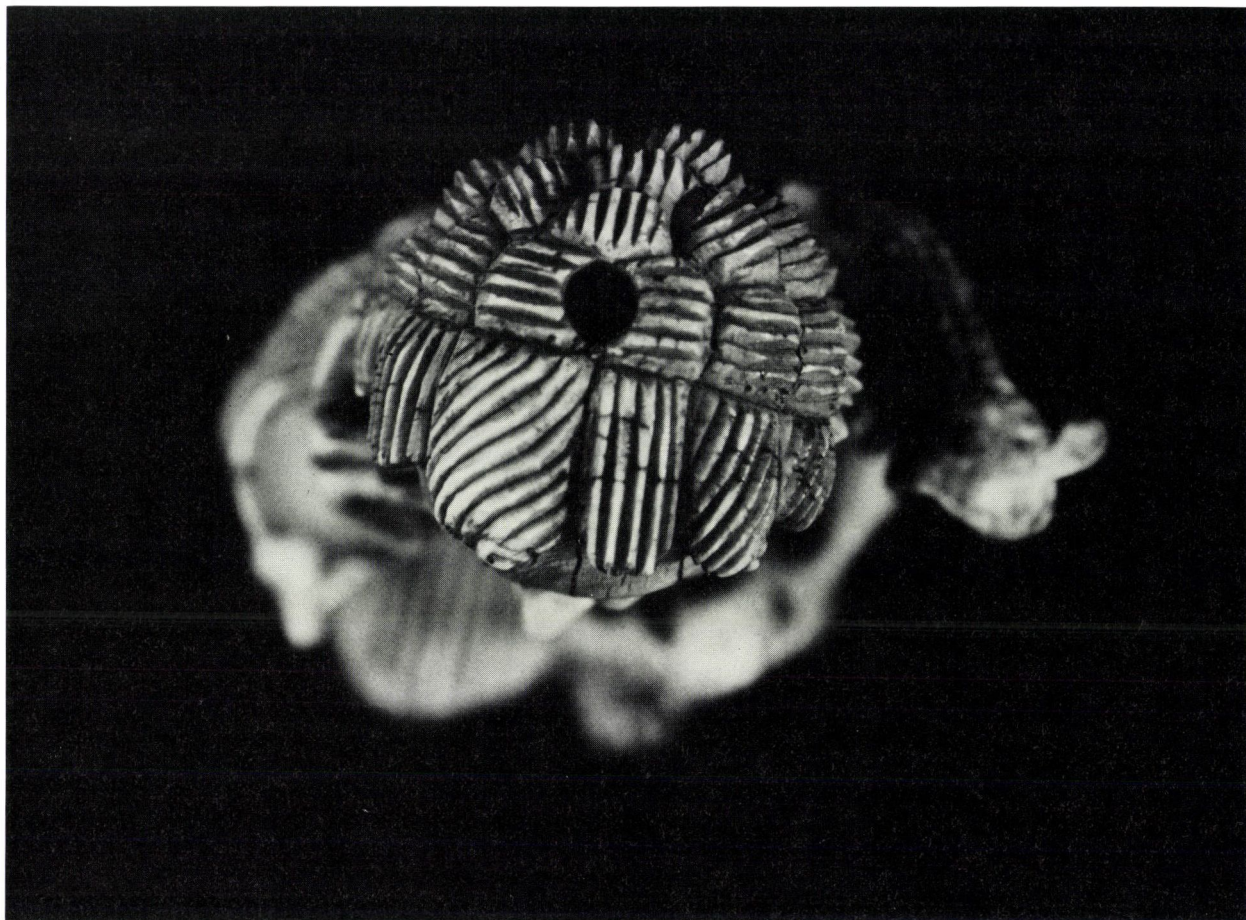
3. A Rio de Janeiro-i Museu Historico Nacional gyűjteménye

tesek voltak az elsők, akik szisztematikusan felmérték az egyes országok földrajzát, történelmét és szokásait, és a különböző vallásokat is igyekeztek megérteni, hogy azután erre építsék térítőmunkájukat. A leghíresebb jezsuita hittérítő az India Apostolának is nevezett Xavéri Szent Ferenc Fernão Mendes Pinto kalóz-történetíró hajóján még Japánba is eljut, [21] egy későbbi rendtársát meg azért rendelték vissza Rómába, mert a Szentszék véleménye szerint túlságosan is jól sajátította el a brahmanizmus tanait. [22] A jezsuiták tanuló-tanító magatartása és a rend spanyol eredete miatt gondolták sokan, hogy a goai könyvnyomtatás bevezetése mellett az iparszerű kegytárgy-gyártás is az ő találmányuk. De a Jézus Társaság csak az 1540-es években jelenik meg Indiában és a Távol-Keleten, és Goa már 1534-ben püspöki székhely volt.

A jezsuiták elődei a ferencesek, a dominikánusok, az Ágoston rendiek és a karmeliták voltak. Míg a szentek szobrainak datálásához néha megfelelő kiindulópont le-

het az egyes rendek megjelenésének időpontja — egészen bizonyos például, hogy a *Santa Maria do Rosário* népszerűsége a dominikánusoknak köszönhető —, addig az olyan általánosan elterjedt ikonográfiai kompozíciót, mint a Jó Pásztor, képtelenség egy bizonyos szerzetesrend működéséhez kötni. Bár sokszor hangsúlyozzák, hogy ez és az Immaculata ikonográfiai típusa inkább a spanyol festészetben, illetve szobrászatban fordul elő, valamint azt, hogy 1580 és 1640 között a portugál koronát is a spanyol imperátor viselte, mégis úgy gondolom, hogy a Jó Pásztor-szobroknak portugál modellje lehetett. Az a nacionalista ízü feltételezés, miszerint a szobrok programja Colijn Coter Portóban lévő festményének, a *Fons Vitae*-nek hatását tükrözi, természetesen elfogadhatatlan, mert ehhez a képhez hasonló még az anyaországban sem készült. [23] Konkrét előképek vagy modellek helyett úgy gondolom, jobb, ha inkább párhuzamokat keresünk.





4. Jó Pásztor részlete, fején az Életfát szimbolizáló ág elhelyezésére szolgáló furattal

A szobor alsó részének felépítése alapján emlékeztet a 16–17. századi portugál oltárszobrok struktúrájára. Portugáliában ritka a festett oltárkép. A templomokat néha freskók díszítik, vagy „*talha dourada*”-val kombinált *azulejo*, a főoltár általában architektonikus keretbe foglalt szobrokból áll. A márványban és kőben gazdag országban a 16. századig itáliai hatásra hatalmas kőépítményeket emeltek, de a 16. század végén kezdtek elterjedni a kevésbé szigorú építészeti keretek között felállított fa szoborcsoporthoz is. Ezek fő jellemzője a lépcsőzetes felépítés, a lépcső fokain körben kerubfejekkel, a lépcsőkön gyakran szentek állnak, legfelül pedig kereszt, vagy Mária alakja látható. Ezek után feltételezhető, hogy a goai Jó Pásztor-szobrok a malabari parton a portugálok építette első keresztény templomok valamelyikének főoltárát utánozzák.

#### Az Immaculata

A harmadik szobor, az *Immaculata* „személyazonossága” vita nélkül meghatározható. Készítési helyét illetően azonban megoszlanak a vélemények. Koroknay Éva szerint délnémet darab, Margarita Marcos ellenben úgy gondolja, [24] hogy valamelyik távol-keleti holland gyarmaton készülhetett. Indoklása kizárásos módszeren alapul. Azonban az, hogy néhány részlettel eltekintve az

Immaculata magán viseli az indiai portugál gyarmatok stílusának minden jellegzetességét, de az arc ovális formája és az arcvonások, valamint a ruhaszegély díszítése némileg eltér a Goában készült szobrokétól, még nem föltétlenül jelenti azt, hogy holland gyarmaton készült a 17. század végén.

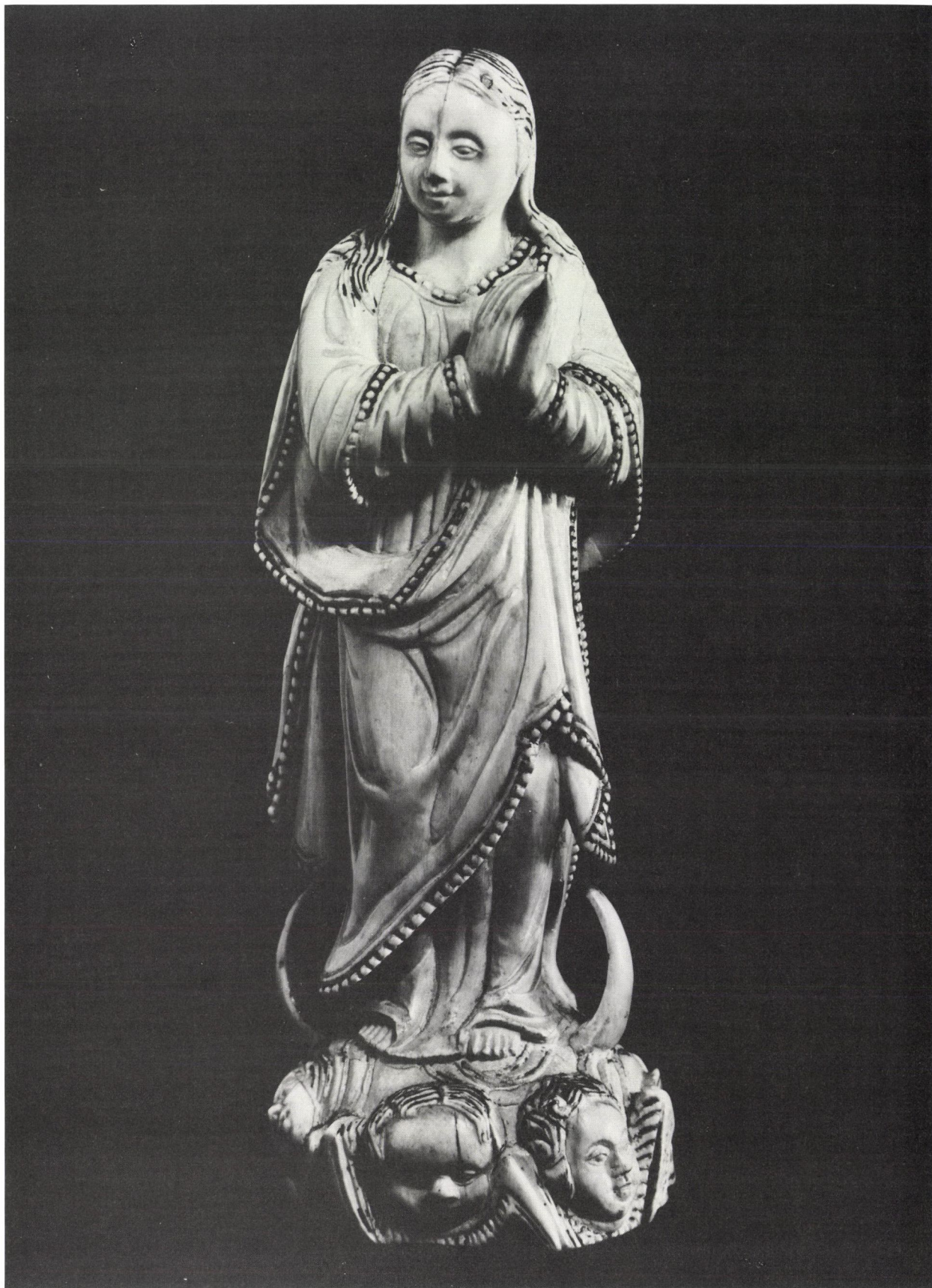
Bár a szeplőtelen fogantatás tételét csak a múlt század közepén, 1854-ben nyilvánította dogmává IX. Pius pápa, a felhőkön és holdsarlón álló, feje körül tizenkét csillagglóriával a mennyből alászálló Szűz Mária ikonográfiája már a 15. századra kialakult, tisztelete pedig még korábbra nyúlik vissza. Portugáliában már a 12. századtól körmenetekkel ünneplik és a spanyolok kiűzése után a Bragança-ház első uralkodója, IV. János király 1646-ban Szeplőtelen Szűznek ajánlotta országát. Tisztelete az egész kereszténységben elterjedt, népszerűsége a Távol-Keleten az ágostonosoknak és a jezsuitáknak köszönhető. A manilai jezsuita kollégium, az Estudio Universitário, a rendbe lépni szándékozó jelöltektől megköveteli, hogy esküt tegyenek a Szűz szeplőtelen fogantatása tanának védelmére. Távol-Keleten az Immaculata-szobrok igen nagy eltéréseket mutatnak, és a különbségeik alapján előképeik, készítési helyük és idejük több-kevesebb biztonsággal meghatározható. A sokféleségnek az egyik oka valószínűleg az, hogy a faragványok előképei a hittérítő-gyarmatosítók által Európából odaszállított szobrok voltak. Az összes helyi csoport jellegzetes-





5. Jó Pásztor, Goa, 17. század. Budapest, Iparművészeti Múzeum





6. Immaculata, Goa, 17. század. Budapest, Iparművészeti Múzeum



ségeit fölöslegesen itt számbavenni, elég, ha a két legnagyobb elefántcsont-faragó központ fő vonásait hasonlítjuk össze. Az egyik, a Malabar-part művészeti központja, Goa, a másik az egyetlen spanyol fennhatóság alatt álló távol-keleti gyarmat, a Fülöp-szigetek fővárosa, Manila. Mindkét iskola 16. századi andalúziai előképeket követ, de ennek a formának egy fél évszázaddal korábbi „elportugálosított”, pontosabban a manueli stílus jegyeit viselő változata kerülhetett Goába. A manueli stílus a plasztikai formálásban mértéktartó, a részleteket és az apró díszítőelemeket gondosan megformáló szikár struktúrát jelent. Tulajdonképpen a 16. század első harmadáig továbbbélő, itáliai elemekkel kevert későgótika, jellegzetességeit a speciális díszítőelemek jelentik, szikárságát pedig elsősorban a felhasznált anyag, a kő határozza meg.

A manilai darabok modellje azonban festett fa volt, és ebből fakad a legszembeütőbb különbség a két iskola között. Az ott készült *Immaculaták* szeme üveg vagy fél-drágakő inkrusztáció, a test körül gazdagon redőzött szélfüttá ruházat pedig festett és aranyozott.

A portugál hatásra készült *Immaculatáknak* csak recésen kiképzett ruhaszegélyét és haját színezték sötét, fekete vagy barna festékkel. A manilai szobrok nagy része cipőt visel, a goai szobrokon ez sosem látható. Az Iparművészeti Múzeum szobra eddig meg is felel a goai darabokkal szemben támasztott követelményeknek: mezítláb áll, haján, ruhájának szegélyén, a kerubok haján és tollain sötét festéknyomok vannak, de két vonása mindkét stílustól eltér: ruhája szegélyét nem a megszokott recés minta díszíti, hanem gyöngysorra emlékeztető kis félgömbökből álló sáv, és haja megformálása sem emlékeztet a goai darabokra. A manilai szobrok nagy része fején fátyollal ábrázolja a Szeplőtelen Szület, de előfor-

dul néhány fedetlen fővel, derékig érő hajjal megformált szobor is. A portugál gyarmatokon viszont sosem borítja fátyol a fejet, a haj szinte szögletesen faragott különálló csigákban omlik hátra.

A budapesti szobor egyik kritériumnak sem felel meg. Ritkás szöghaj omlik vállára, majd eltűnik a testét borító köpeny alatt. Ezek az eltérések mégsem tűnnek elég meggyőzőnek ahhoz, hogy a szobrot az igen kevésbé ismert holland gyarmati iskola darabjának tekintsük.

A goai darabokat két nagy portugál szobrászati iskola hatása alapján csoportosítják. Az egyik a már említett manueli stílus a másik a mafrai kolostor itáliai szobrászainak klasszicizáló stílusa. [25] A manuelista szobrászat és a mafrai kolostor építése között eltelt háromszáz évet azonban — ha már az indoklás alapja a stíluskritikai összehasonlítás — nem lehet nem tudomásul venni, amint azt Margarita Marcos teszi. Valószínűbb tehát, hogy az Immaculata-szobrot a manueli stílus hatásának kései darabjaként Goában faragták a 17. század végén.

Az első időkben a szobrok kegyes céllal készültek, de a későbbiekben a hazatérő gyarmati tisztviselők, katonák és kalózok inkább egzotikus emléktárgyakként szállították Európába ezeket a kis helyen elférő és minden bizonnyal kelendő szobrokat. Más a helyzet a dél-amerikai exporttal. Brazília és Mexikóba feltehetőleg könnyen szállítható és viharálló kegytárgyakként vitték magukkal a bennszülötteket téríteni szándékozó misszionáriusok. Ezt a feltételezést az támasztja alá, hogy különleges, a megszokottól némileg eltérő darabok főleg Európába kerültek, míg a nagy sorozatban gyártott, szinte teljesen egyforma *Jó Pásztorok* és egyes szentek szobrai Dél-Amerika múzeumaiban láthatók. [26]

Mojzer Anna

## JEGYZETEK

1 Jó Pásztor, Budapest, Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban IM). Ltsz. 69.1379. Fehér-gyűjtemény, vétel; Jó Pásztor, IM. Ltsz. 61.434. Vámos Ferenc, vétel; Immaculata, IM. Ltsz. 69.1371. Fehér-gyűjtemény, vétel.

2 Gabriel de Saldanha, M. J.: História de Goa. Goa 1980. I. 83. *Luis de Camões: Disputas da Índia; Camões* ezért a művéért száműzték Goából 1556-ban.

3 A portugál gyarmatbirodalom az ázsiai térségben a 18. század elejére alig egy tucatnyi városra redukálódott, de Goa 1961-ig portugál fennhatóság alatt állott.

4 L. Oliveira Marques, A. H.: História de Portugal. Lisboa, 1984, II. 14–30.

5 Gabriel de Saldanha, J. M.: História de Goa. Goa 1980, II. 14.

6 L. Marcos, Margarita M. Estella: La Escultura Barroca de Marfil en España. Madrid 1984, vols. I–II.; Francisco Pacheco: Arte de la Pintura. Madrid 1638; O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo 1984, 16. Katalógus, szerk.: Moacir Maria, Pedro

7 „Nigériából sok aranyat hoznak, gyapotot és elefántcsontot (bizonyos leleménnyel ebből az anyagból faragott edényeket és szobrokat), ebenfát ...” *Dâmião de Gois* levele Pedro Nâniónak, 1541. december. In: *Opusculus Históricos*. Lisboa 1945. Idézi Mendes Pinto, Maria Helena: A Arte Rota do Oriente. In: XVII. Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, Jerónimos II. Lisboa 1983, 66.

Afrikában készült, hasonló jellegű tárgy inspirálhatta az IM töredékes pecsétnyomó nyelét (ltsz. 80.269.), de igen valószínűnek tartom, hogy a groteszk egzotikus motívumok már európai mester kezétől származnak. Beihoff, Norbert J.: Ivory Sculpture

trought the Ages. A Milwaukee Public Museum Publication 1961, 74.

8 Kirschbaum, E. hrsg.: Lexikon der Christlichen Ikonographie 2. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970, 290–299.

9 A goai szenátus a 16. század elején rendeletben tiltja meg, hogy helyi elefántcsont-faragók bizonyos típusú Krisztust, Máriát vagy szenteket ábrázoló szobrokat készítsenek, mert „a pogány bálványimádók az ezekhez kapcsolódó szellemi és lelki értéket meg nem érthetik.” Ez az egyik lehetséges magyarázata annak, hogy bizonyos formákat viszont sorozatban gyártottak. L. Keil, L.: Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI. Lisboa 1932, idézi: Mendes Pinto i. m. 251.

10 A teljesnek tűnő darab (IM ltsz. 61.434) 19,8 cm magas, a szíven ülő példány (IM ltsz. 69.1379.) 23 cm.

11 Beihoff i. m. 74.

12 „Keresztbe tett lábakkal meditáló Buddha-pásztor, vállán báránnyal, a térdén egy másikkal Dandokf [sic] hegyén ül, melyből forrás fakad, medencéjéből madarak isznak, körülötte birkák legelésznek. Lent a barlangban ugyancsak Buddha, vagy Sachamuni [sic] egy könyvből mélyed, az ellenkező oldalon két barlang védelmében, két oroszlan látható.” In: Catalogo del Museo de Vich 1893, n. 787. Idézi Marcos i. m. II. 253.

13 „Elefántcsontból készült San Juanito, ugyanolyan anyagból való szíven ülve.” *Diego de Riaño* 1663-as inventáriuma a portugáliai Elvas Igreja dos Terceirosában található Jó Pásztorról. Idézi Marcos i. m. I. 134; Aus der Auktion Weltkunst, Wien 1970, I. 757; Marcos, Margarita E. M.: La sculpture en ivoire Hispano-Philippine. In: Actes du XXII Congrès International D'Histoire de l'Art. Budapest 1969, 665–666; Haag, Sabine: Guter



Hirte. In: Die Portuguesischen in Indien. Wien 1993, 164. Katalógus, szerk. Bauer, Rotraud.

14 L. Dalton, O. M.: Catalogue British Museum. London 1909; I. Kiel, L.: Distrito de Portoalegre. Lisboa 1943. (Inventário Artístico de Portugal, I.)

15 L. Scherer, Christian: Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinwerke des Herzog Anton Ulrich Museums in Braunschweig. Leipzig 1931.

16 Marcos i. m. 1984, II. 251.

17 Uo. II. 44.

18 A goai Jó Pásztor-szobrok általában festetlenek, egyetlen, teljes egészében színesre festett példány ismert ebből a csoportból. A szikla tetején ülő Jó Pásztor ruházata halványbarna, a derekára kötött öv vörös, a „sziklakert” növényzete sötétzöld, a forrás medencéiből ivó bárányok világosbarnák, és kékek (!), az alsó részen lévő barlangban itt Illés remete ül vörös köpenyben. Lisboa, Museu Nacional da Arte Antiga, inv. prov. 8. (B S); XVII. Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Jerónimos II., cat 250.

19 A hagyomány szerint Xavéri Szent Ferenc, vagy egy 1699-ben Javier-be látogató goai bennszülött ajándéka. Először a kastély 1766-os inventáriumában szerepel. Marcos i. m. 1984, II. 253.

20 Az első évtizedekben a korona kötelessége volt a gyarmatokon épült templomok felszerelése. A hajókon szállított, álta-

lunk is ismert szobrok pedig inkább a vállalkozás védői voltak, ezért rendszerint visszakerültek Portugáliába, mint Pedro Alvarés Cabral flottájának *Nossa Senhora da Esperança*-szobra, amely ma is Portugáliában van, és a sikeres felfedezőutak emlékére minden évben caravella-formájú talapzaton viszik a tiszteletére rendezett körmenetben. L. Catalogo do Barroco Brasileiro. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1973, 4.

21 Xavéri Szent Ferenc a maláj révkalauz tanácsait követve, gazdagon díszített ruhában, fejedelmi pompával járul a japán uralkodó elé, hogy a helyi szokásokhoz alkalmazkodva, szó szerint is emelje a keresztény hit fényét. L. *Fernão Mendes Pinto: Peregrinação*. Lisboa 1614, cap. CCVIII–CCXIII.

22 Padre Nobili évezredekeltöltött Indiában a 17. század első felében. *Marques* i. m. II. 220.

23 L. dos Santos, *Reinaldo*: História da Arte Portuguesa. Lisboa 1960.

24 Marcos i. m. 1984, II. cat. 1007, 432.

25 Johann Friedrich Ludwig von Regensburg tervei alapján épült 1712 és 1735 között. A bazilika szobrászai Agostino Corsini, Bernardino Ludovici és Pietro Bracci voltak. Guia de Portugal. Lisboa 1924, vol. I. 579.

26 Ezúton mondok köszönetet Dr. Szilágyi Andrásnak, az IM tudományos főmunkatársának, hogy a szobrokra fölhívta a figyelmemet.

#### 17TH CENTURY IVORY SCULPTURES OF GOA IN THE MUSEUM OF APPLIED ARTS IN BUDAPEST

From different private collections three pieces are held by the Museum of Applied Arts of that type of ivory sculptures which are connected to Goa by researchers. Two among them belong to the "Good Shepherd" iconographical group. Concerning these works the main issue in the relevant literature is the judgement of proportion of Eastern and Western influences, which brings us to the question of archetype. Because of their large number and the little difference among the series, researchers agree that these pieces were commercial objects for private devotion and they were in use, to a certain extent, as memorabilia. Their material was often imported from Cambodia, Siam or Africa. In my opinion, that method which is well observable on our objects — the different parts, mainly the branches symbolizing a "Tree of Life", are additionally set up by using bores — also can be explained with commercial reasons. This way the objects were easily transportable and every bit of the expensive material was well utilizable.

One of the sculptures of the "Good Shepherd" of the Museum of Applied Arts is quite broken; its lower part and the "Tree

of Life" to be applicated to the head are missing. The other one is relatively unhurt, the shepherd wearing a characteristic attire is sitting on the top of an embanked rock-garden and Mary Magdalen's lying figure can be seen below in grotto.

The much discussed iconographical archetype, in my opinion, must be searched for somewhere else, as it has been supposed up to the present. The altars of missionary orders built up on Portuguese colonies, with their terraced construction and large sculpture ornaments with manieristic cherub-heads, are the most similar to the composition of the lower part of the sculptures. This type of altars built of wood or stone is the most frequent in Portugal after the 15–16th century and totally different from the retables used in other parts of Europe.

Concerning the third work, the sculpture of "Immaculate Conception", its dissimilarity from the type of Goa was explained with different influences by Éva Koroknay and M. E. Marcos. In my opinion, it is simply a question of determining the date; this sculpture was made later than the majority of the group. It was made in the 17th century, however in Goa.



# MESTEREK ÉS REMEKMŰVEK

## A DEBRECENI BÚTORMŰVESSÉG TÖRTÉNETÉHEZ

Hálásan ajánlom szeretett Professzoromnak,  
Zádor Annának, aki pályámon elindított.

A debreceni bútorművesség kutatásához a források három intézményben találhatók. A Hajdú-Bihar Megyei Levéltár őrzi a debreceni asztaloscéh iratait. Kiaknázandó anyagot kínálnak egyéb, nem közvetlenül az asztaloscéhre vagy mesterségre vonatkozó iratok is. Ezek felsorolását elhagyhatjuk, hiszen közismertek. Csupán „Debrecen Város tanácsülési jegyzőkönyvei”-re utalnék, amelyekben 1547-től található szórványos adatok az asztaloság kezdeteire, az első név szerint — foglalkozásnév szerint — ismert mesterek tevékenységére vetnek némi fényt.

Másik jelentős forráshely a Református Egyházkerületi Tudományos Gyűjtemény: a Nagykönyvtár, Levéltár és a Kollégiumi és Egyházművészeti Múzeum. Itt őrzik többek között a kézműves iparos-oktatásban nagy szerepet játszó „Rajz-Oskola” emlékeit, a felhasznált mintákat, a tanítványok rajzait, a Kis Sámuel idejében — 1811–1819 között — készült „Rajzolatokat, darabonként meghatározva, ezek között geometriai, architektúrai, ácsmunkához tartozó rajzokat és szabadkézi ékesítésre való munkákat”, valamint Beregszászi Pál rajztanári működésének emlékeit.

Végül a harmadik fontos intézmény Debrecen bútorművészetének kutatásában a Déri Múzeum. Itt találhatók az asztaloscéh tárgyi emlékei: a céh ládája, két pecsétnyomója — az egyik 1587-ből, a másik a 18. századból —, a céh korszója, szavazatszedő urnája, szekrénye és bútoremekrajz gyűjteménye. Az 1755–1865-ig eltelt százöt esztendő remekelőírásait szinte hiánytalanul dokumentálja a fennmaradt 124 darab rajz.

A debreceni asztalosok 1620-ban nyerték első, 29 cikkelyes privilégiumlevelüket, Asztalos Jakab és Balich Jeremiás „Asztalgártó Mesterek” kérésére.[1] Azt 1636-ban és 1646-ban megújították és artikulusait kiegészítették. A Tanács 1647-ben „in Festo S. Martini”, szent Márton napján, azaz november 11-én adta ki ismét az asztalosok „törvényeit”. A privilégiumlevél hosszú időre megszabta az asztaloscéh működését, legalább 1752-ig érvényben volt. A céhszabályzat alapján remekeltek a debreceni asztaloslegények 1620-tól mintegy másfél századon keresztül. Ebben az időben még nem követelte meg a debreceni asztaloscéh a remekbe készíthető bútorművészetének elkészítését.

A céhszabályok következő megfogalmazását 1752-ből ismerjük (nem biztos, hogy ez megerősítést is nyert).[2] Az 1752. évi szabályzat III. Artikulusa a mesterremekkel kapcsolatban a következő előírást tartalmazza: (vándorló ideje után) „tartozik a b. Czéh a remeknek formáját eleibe olvasni, mellyet ő osztán legelsőben papírosra kis formában tartozik lerajzolni és azt a b. Czéhnek bé mutatni, ha az osztán alkalmasnak ítéltetik, bocsássa a b. Czéh a Táblára való öreg rajzolásra, melly táblára való

rajzolásnak éppen akkorának kell lenni, mint a valóságos fa munka lészen”.

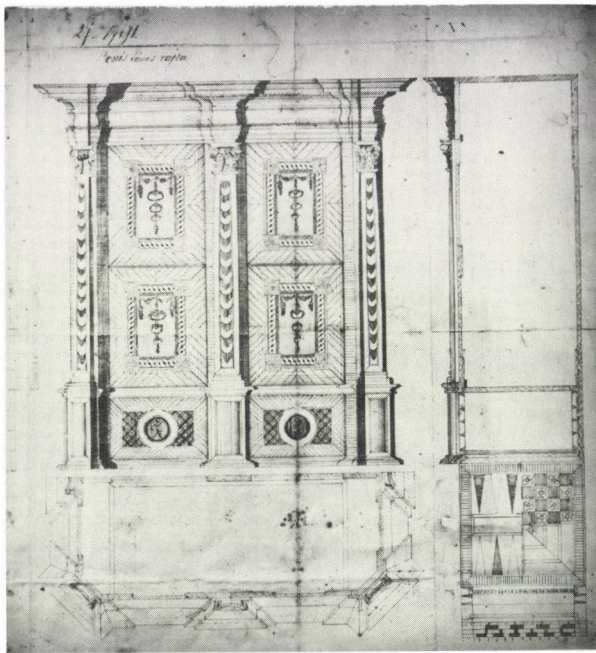
A mesterremek-előírás tehát kiegészült annyival, hogy a remek darab elkészítése előtt most már kifejezetten megkívánták — nyilván közben kialakult szokás szerint — a remekrajzot is.

A remek elkészítését tehát rajz készítése előzte meg. Így volt szokásban külföldön is. Tudjuk pl., hogy Brémában 1555-től[3], Augsburgban 1575-től[4], Bécsben 1638-tól[5], az északnémet Oldenburgban 1665-től[6] írják elő az asztalos céhartikulusokban remekrajz készítését. Tárgyi emlékek híján a rajzok alapján alkothatunk képet a debreceni asztalosművészet korabeli színvonaláról.

A szabadkézi rajzokon több felirat található. Egy, a rajzzal egykorú felirat, amely sorszámot, a „remekelő ifjú” nevét, a rajz elkészültének, illetve bemutatásának évét, hónapját és napját örökítette volt meg, s rákerült a debreceni asztaloscéh pecsétje is, és egy későbbi — Zoltai Lajos múzeumőr idejéből való — feljegyzés, amely ugyanezen adatokat újból rávezette az egyes lapokra. Ekkor látták el e rajzokat ismét sorszámmal és „Debreczen szab. kir. város múzeuma” pecsétjével. A rajz hátlapján, ritka esetben, más értékes, korabeli feljegyzés is olvashatunk. A különálló fehér papírlapokon méretarányos tusrajzban a bútorokat nézeti rajzokkal és metszetben ábrázolták. Ezeknek a remekrajzoknak a debreceni bútorművészet történeti kutatása részére okmányyszerű értékük van. Datált és jelzett eredeti darabok ugyanis a legnagyobb ritkasághoz tartoznak. Jelzetlen bútorokat e bútortervek segítségével lehet keletkezéssel, mesternévvel azonosítani. Mivel a rajzot — a céhszabály szerint — a remek elkészülte előtt dátummal és névvel ellátják, majd a remek bírálatakor azt összevetik az elkészült bútorművel, még ma is lehet bútor egy bizonyos mesternek datálható remekévé felismerni, ha az a fennmaradt tervek egyikével azonosítható.

Debrecen város vonatkozásában eddig két bútort sikerült remekrajz segítségével mint mesterremeket „felfedezni”. Az egyik Bónis János „almáriuma”, azaz kétajtós ruhásszekrénye 1794-ből, a másik Kovács József „íróalmáriuma”, azaz emeletes írószekrénye 1796-ból.[7] Bónis János — atyja neve szintén János — 1760. november 17-én Kisújszálláson született. Balikó Gábor debreceni asztalosmesternél töltötte inaséveit, akinél 1781. április 26-án szabadult fel. Hosszas vándorlás után tért vissza szülővárosába. 1789-ben tesz róla említést újból az asztaloscéhirat, amikor valamely okból pénzbeli büntetést rónak ki rá. Céhbe állási szándékát 1791. szeptember 24-én jelentette be, majd ugyanezen év december 14-én bemutatta remekrajzát. A rajz[8] bal felső sarkában „27. 1791 Bónis János rajza” és az asztaloscéh pecsétje. Hátol-





1. Bónis János debreceni asztalos remekrajza, 1791.  
Debrecen, Déri Múzeum

dalon: „1791 14a Xbris mutatta bé Bónis János” és „27. Bónis János Rajza 1791 14dik December.” (1. kép)

Bónis János 1791-ben hagyományos, vízszintesen három részre osztható, három pilaszterrel tagolt, erőteljes kiugró koszorúpárkányt hordozó, lesarkalt élű, kétajtós ruhásszekrényt rajzolt. A szekrénynek nyugodtak a körvonalai, sima felületű betétek keletkeztek, melyek teret engednek a gazdag marketériának. E rajz azt mutatja, hogy a debreceni céhelöljárók a 18. század legvégéig ragaszkodtak a szekrényeknél az oszloprendhez és a barokk formához. Ezért erre a barokk formára alkalmazta Bónis János a tiszta klasszicista ornamentikát. A rajzon ennek minden részletét láthatjuk.

Az ajtókon fonatdísz keretben virágfüzérre függesztett, egyre kisebbedő koszorúk csüngenek alá. A keret sarkaiban dússzirmú rozetta. A korinthosi fejezetű félpilasztereket két színárnyalatban pikkelymustra borítja. Az alsó rész két horizontális mezőjében körbe komponált díszítmény, rácsmintás keretbe foglalva. Bónis János még arra is ügyelt, hogy a borítófa felhelyezésénél a furnir természetes erezése díszítő hatású legyen.

Remekének elkészítése hosszasan elhúzódott, mert 1792. december 11-én azt olvassuk, hogy „kontárságért büntetődött”. Ez az adat azt jelenti, hogy Bónis János, mint olykor más legények is, a költséges remek elkészítése közben kontárkodni kényszerült, vagyis a céhen kívül dolgozott. A céhiratokból kitűnik, hogy remekét csak két év elmúltával, 1794. november 24-ére készítette el. Munkája közben Baranyi György és Nagy István asztalosmesterek, mint „Látó Mesterek” ellenőrizték.

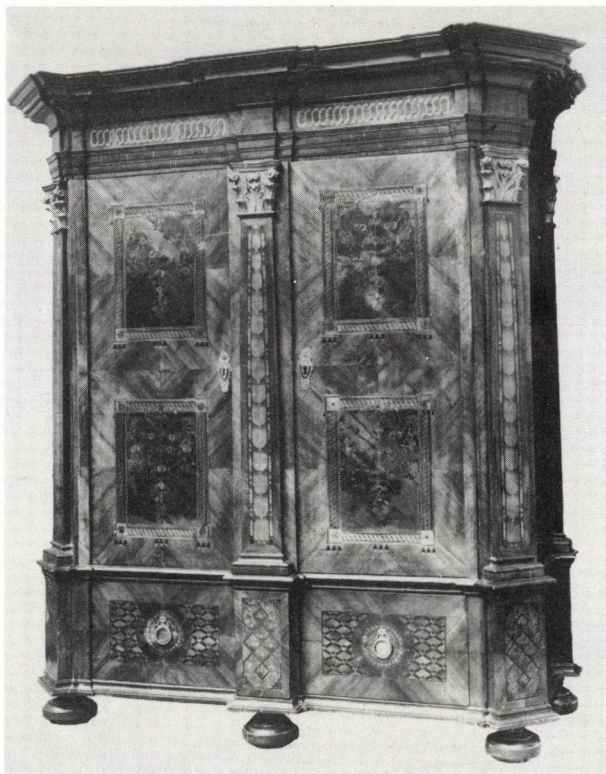
Ez az egyedülállóan érdekes és szép ruhásszekrény (2. kép) fennmaradt és szerepelt 1931-ben Erdély régi művészeti emlékeinek kiállításán, Budapesten az Iparművészeti Múzeumban.[9] A kiállítást a Művészeti Múzeumok Baráti Egyesülete rendezte részben magángyűjtők tárgyaiból. Bónis János remekbe készített szekrényt tulajdonosa, özv. báró Bornemisza Gyuláné állította ki. A

kiállítási katalógusból megtudjuk, hogy a borításhoz diófát és „különböző fákat” használt a remekelő legény, hogy a pilaszterfők aranyozva voltak és hogy az almárium magassága 195 cm volt. A szekrény származási helye és ideje a katalógus szerint „Erdély 18. század második fele.”[9] Mégis, a rajz és a fénykép összevetése alapján bizonyosra vehető, hogy a kiállított tárgy a debreceni Bónis János remekműve volt.

Ha a fényképen bemutatott lesarkalt élű, kétajtós szekrényt szemügyre vesszük, azt látjuk, hogy Bónis János híven követte a kivetelnél rajzát, sőt finom részletekkel még gazdagította is a marketériát. A pilasztereken végighúzódo pikkelyezést finom pálcika-gyöngysor szegélyezi, az ajtókon a négy fonatkeret cseppekkel hangsúlyozott, az oldalak hátfalmenti szakaszán aranyozott fejezetű negyedpillért helyezett el, a szekrény öt pogácsalábon áll, a „széles tört párkány” frízében ovális gyűrűből egymásbafűzőt fonatdísz látható, a szekrény pilasztereinek talpzatán geometrikus szalagberakás van. Figyelemre méltó díszítmény az alsó szint horizontális mezőinek rácsmintája, mely a rajzhoz képest a kivitelezésben bonyolultabb megfogalmazást kapott: a rácsáló találkozási pontjaira helyezett hasábocskák perspektívus hatást kölcsönöz.

Bónis János remekrajzán mellékmunkaként egy ostábla rajza is szerepel. Hogy ezt is elkészítette-e, arról nincs tudomásunk.

Bónis életrajzi adataiból megemlítem, hogy 1795. december 3-án nyerte el a debreceni polgárjogot, a Matrícula Civium szerint kisújszállási születésű, helvéciai hitvallású arcularius.[10] A klasszifikációkban[11] mindvégig a Cegléd utcában szerepel, kivétel az 1798-as esztendő, amikor a Péterfia utca 1. tizedben egy legénnyel és három inassal dolgozik. Legényeinek száma egy, az



2. Bónis János remeke. Debrecen, 1794. Ismeretlen helyen

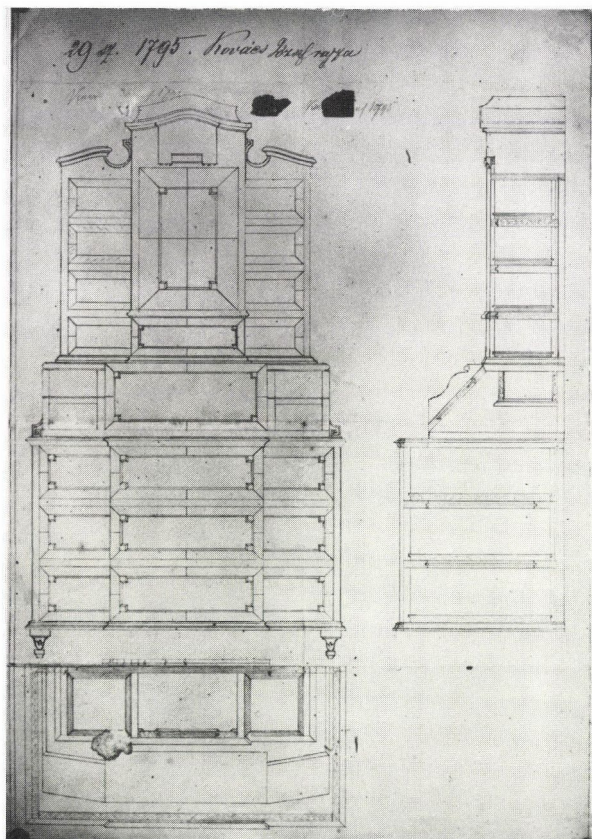


inasok száma kettő vagy három. Kivétel az 1802. esztendő, amikor négy legénnyel és két inassal működik.

„Civis” Bónis János a debreceni Halotti Anyakönyv bejegyzése szerint 1810. május 21-én a Cegléd utcában 51 éves korában, „forróbetegségben” halt meg. 1810-től 1818-ig felesége, özvegy Bónis Jánosné folytatta a mesterséget a Cegléd utca 2. tizedben Nr. 154. alatt.

A másik remekként felismert debreceni bútort, „íróalmárium”, vagyis írószekrény készítője Kovács József, Debrecenben született. Két tanítómestere is volt: 1783. április 17-én Nagy István asztalosmester szegődöttette inasul, alighanem 1785. április 27-én változtatta munkahelyét. Új mestere, Molnár Mihály 1787. április 21-én szabadította fel. Kovács József vándorlásának éveit 1787 és 1795 közé estek. 1795. július 14-én jelentkezik az asztaloscéhnél. Ugyanezen év szeptember 25-én remekrajzát vizsgálatra benyújtja, amelyet hibátlannak találnak, de ugyanekkor „felváltást” fizet a „táblarajz”, tehát a nagy rajz el nem készítése miatt. Rajzán[12] balra fent „29. sz. 1795. Kovács József rajza.” Jobbra fent az asztaloscéh pecsétje. Hátlapon: „29 Kovács József Rajzolója Praesentatott D. 25a Septembr. = 795.” (3. kép)

Kovács József három szekrényelemből összeépített, ún. tabernákulumos, tehát közép-európai jellegű írószekrényt rajzolt klasszicizáló későbarokk ízlésben. Finoman faragott lábakra helyezett háromfiókos kommodon egy keskenyebb, lehajtható írólapos középelem van, melyet homorúan ívelő két-két kis fiók határol, szélein geometrizált volutával. A felső részben — amely keskenyebb az alatta levőnél — ajtóval záródó fülke körül kis fiókok



3. Kovács József debreceni asztalos remekrajza, 1795  
Debrecen, Déri Múzeum

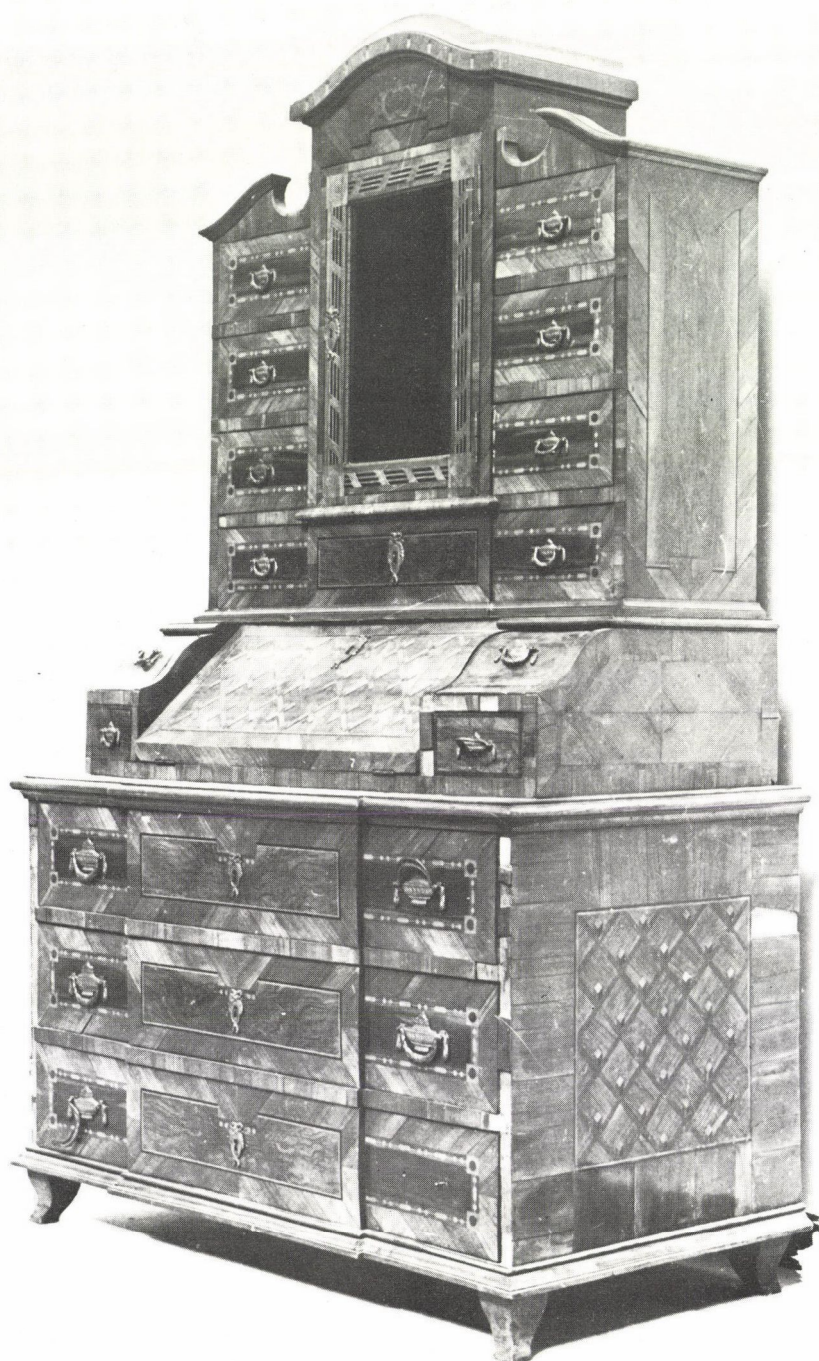


4. Kovács József remeke. Debrecen, 1796. Debrecen, Déri Múzeum

csoportosulnak. Az ívelő felső párkányon voluták, a kiemelkedő oromzatot rátét díszíti. A fiók-homloklapokon a marketéria helye ki van jelölve: hosszúkás, négyszögletes mezőket alkotó keretelések, hangsúlyozott sarkokkal. A remekrajzból kivehető, hogy a kommodfiókok homlokzatának középső szakasza kiugró, ennek térhatását Kovács József fokozni kívánta azzal, hogy az oldalmezők kereteléseit lezárás nélkül futnak a középmezők alá.

Kovács József remekét hat hónap alatt készítette el, és azt 1796. március 14-én mutatta be a céhnek. Ez a remek fennmaradt az Álmosdon birtokos Fráter család otthonában, s ma a debreceni Déri Múzeum tulajdona.[13] A kivitelezés során alig történt módosítás (csak a lábaknál és hiányzik a szekrényrészek csatlakozásánál a geometrizált voluta), másrészt a remekrajz nem sejteti a bútort magas szintű, igen gazdag marketéria-díszét (4–5. kép). Az írószekrénynek csaknem egész felületét változatos koraklasszicista ornamentelek borítják: pálcika-gyöngysor, cseppek, négyzetbe foglalt kör, rozetta, rovátkák és egyetlen helyen, az oromzat rátétjében a rokokó kagyló. A nagyobb felületeket, az írólapot és a kommodrész oldalait — két különböző megfogalmazásban — térbeliséget érzékeltető rácsminta borítja, a találkozási pontokra helyezett kis hasábok a térhatást fokozzák. Megemlékező még, hogy a korabeli Louis XVI. stílusú szalagsokros





5. Kovács József írószekrénye oldalnézetben. Debrecen, Déri Múzeum



kulcslyukpajzsok és vázás-füzéres húzók növelik az írószekrény szépségét.

Kovács József további működésének főbb adatai: 1796. június 11-én mint debreceni születésű, helvét hitvallású asztalosmester városi polgárjogot nyer.[14] 1814 és 1818 között, öt éven át, majd 1820-ban és 1822-ben céhmesteri tisztséget tölt be. Céhen belüli anyagi helyzete a klasszifikációk[15] szerint így alakul: műhelyét 1796-1830 között mindvégig a Péterfia utcában találjuk, 1796-ban még az 5. tizedben, de attól kezdve végig a 4. tizedben, csak a házszámok változók, Nro. 259, 255, 279, 289, 292 fordul elő. Működésének első éveiben a negyedik klasszisban adózik, majd felkerül a harmadikba, sőt 1804-től kezdve 1818-ig sikerül a második klasszisban maradnia. Munkálkodása utolsó harmadában — ami 1830-ig követhető — fokozatosan a 3., 4., 5. klasszisba csúszik le. Elmondható, hogy túlnyomórészt egy inasa,

egy legénye van, kivétel az 1802. esztendő, amikor három legény, két inas; 1803. amikor egy legény, két inas; és 1804. amikor egy legény, három inas dolgozik nála.

Visszapillantva a két remekbe készült bútorra, kitűnik, hogy a 18. század végén típusváltás következett be Debrecenben a remekelőírásban. A nagy, kétajtós ruhászekrényt, amely itt 1769-től volt a remekelés fődarabja, a 18. század végén egy újfajta bútor, az „íróalmárium”, mai nevén írószekrény váltja fel. Egymás mellett szemlélve őket, megállapítható, hogy felépítésben még mind a kettő a barokk hagyományokhoz kötődik és formailag közép-európai jellegű. Mindkét bútor gazdag és változatos koraklasszicista ornamentikájával a debreceni bútorművesség magas színvonaláról tanúskodik.

Zlinszkyné Sternegg Mária

## JEGYZETEK

1 Teljes szövegét közzétette *Varga Gyula*: Adatok a debreceni asztaloscéh és a népi bútor történetéhez. Déri Múzeum Évkönyve. Debrecen 1988, 151–155.

2 Teljes szövegét közzétette *Varga Gyula* i. m. 155–160.

3 *Habicht, V. C.*: Die Meisterzeichnungen der Möbeltischler im Besitze des Gewerbemuseums zu Bremen. Der Cicerone V. 1913, 865.

4 *Zatschek, Heinz*: 550 Jahre Jung sein. Die Geschichte eines Handwerks. Wien 1958, 81, 6. jegyzet

5 *Zatschek* i. m. 81.

6 *Dieck, W.*: Die Entwürfe zu Meisterstücken oldenburgischer Tischler im Landesmuseum. Oldenburger Jahrbuch des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte XXXI. 1927, 304.

7 Bónis János és Kovács József asztalosmesterekre vonatkozó adatok Hajdú-Bihar Megyei Levéltár (a továbbiakban HBmL) IX.2/6 és IX.2/7.

8 Debrecen, Déri Múzeum. Tus, papír, 44 cm x 47,2 cm. *Szabolcsi Hedvig*: Magyarországi bútorművészet a XVIII–XIX. század fordulóján. Budapest 1972, 89, 137. kép

9 Erdély régi művészeti emlékeinek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. Budapest 1931, 14. szám, 14. kép. A katalógus meghatározása azon alapulhat, hogy a kiállító özv. br. Bornemisza Gyuláné született gr. Bethlen Klára és elhunyt férje, valamint felmenőik Erdélyben éltek. A szekrény fényképe közölve: *Voit Pál*: Régi magyar otthonok. Budapest 1943, 240.

10 HBmL IV. A.1011/s. II. p. 128.

11 HBmL IV. A.1013/I/f. 1796–1808.

12 Debrecen, Déri Múzeum. Tus, papír, 35 cm x 51,7 cm. *Szabolcsi* i. m. 91, 173. kép

13 Debrecen, Déri Múzeum. Ltsz.: X.77.270.1. Méretek: magasság: 222 cm, szélesség: 112 cm. Az írószekrényt 1975 decemberében Budapestben ismertem fel, amikor azt vásárlásra az Iparművészeti Múzeumnak felajánlották. Az eladó közlése szerint első tulajdonos a Nagyszalontán élő Ercsey család volt. E család egyik nőtagja Ercsey Rozália, férjezett Fráter Emilné volt Fráter György édesanyja, akinek özvegye a szép írószekrényt a Déri Múzeumnak eladta.

14 HBmL IV.A. 1011/s. II. p. 132.

15 HBmL IV.A. 1013/I/f. 1796–1830.

## MEISTER UND MEISTERWERK

Das Museum Déri der ostungarischen Stadt Debrecen (Debreczin) besitzt eine Sammlung von datierten Zeichnungen, Entwürfe von Möbeln. Die 124 Stück Meisterrisse sind innerhalb von 110 Jahren, zwischen 1755–1865 entstanden. Nach den Artikeln der im Jahre 1752 abgefaßten Tischlerordnung von Debrecen, wurde unter anderem die Anfertigung einer Zeichnung von denjenigen Gesellen verlangt, die den Wunsch hatten als Meister in die Tischlerzunft aufgenommen zu werden. Die Verfasserin konnte zwei dieser Risse mit noch erhaltenen Stücken identifizieren (Abb. 1). Das erste Meisterwerk ist ein Schrank, nach dem Riß das Werk des Tischlergesellen János Bónis. Der Geselle János Bónis ist am 17. November 1760 in Kisújszállás geboren. Bei Meister Gábor Balikó wurde er als Lehrling ausgebildet. Wir kennen nur das Datum seiner Freisprechung, 26. April 1781. Wohin ihn als Gesellen seine Wanderjahre geführt haben, wissen wir nicht. Er meldete sich bei den Zunftvorstehern am 24. September 1791, am 14. Dezember dieses Jahres wurde sein Riß fertig, wie es die zeitgenössische Aufzeichnung auf der Rückseite bestätigt. Der Entwurf stellt einen zweitürigen Kleiderschrank und ein Spielbrett dar. Der Riß

besteht — wie üblich — aus einer Frontalansicht, einem Vertikal- und einem Horizontalschnitt. Die Ausführung der Meisterarbeit aber verzögerte sich. Aus den Zunftdokumenten geht hervor, daß er sein Werk erst am 24. November 1794 darbringen konnte.

Ein zweitüriger Kleiderschrank (heute im Privatbesitz oder verschollen?) entspricht Bónis' Riß in vollkommener Weise und zwar bis in die Détails hinein (Abb. 2). Dieser Schrank wurde in Budapest im Jahre 1931 in dem Kunstgewerbe Museum ausgestellt. Mit dem Titel „Alte Kunst aus Siebenbürgen“ veranstaltete man eine Ausstellung, hauptsächlich aus privaten Leihgaben. Der Besitzer des Schrankes war damals Baronin Bornemisza geb. Gräfin Klara Bethlen, Mitglied einer in Siebenbürgen heimischen Familie.

Typisch für Debrecziner Kleiderschränke, insbesondere für Meisterstücke der 1770er, 1780er Jahre, ist der architektonische Aufbau mit Sockelgeschoß, Hauptgeschoß und Gebälk. Als klassisch können die korinthische Pilaster bezeichnet werden. Bei allen Debrecziner Zeichnungen sind die Ecken abgeschrägt. Das Meisterstück selbst ist mit abwechslungsreicher Marketerie im



frühklassizistischem Stil dekoriert. Sämtliche Détails stimmen mit der Zeichnung überein.

Unter den erhaltenen Rissen (Abb. 3) stellt die Vorzeichnung des Gesellen József Kovács einen Schreibschrank (auch Tabernakelschrank genannt) dar. Das ausgeführte Meisterstück ist durch Ankauf im Jahre 1976 in den Besitz des Debrecziner Déri Museums gelangt. József Kovács war gebürtiger Debrecziner. Er verbrachte seine Lehrzeit zwischen 1783–1787 bei den Meistern István Nagy und Mihály Molnár. Er wurde am 21. April 1787 beim Letzteren freigesprochen. Die Jahre seiner Wanderung fielen zwischen 1787–1795. Am 14. Juli 1795 meldete er sich bei der Innung, am 25. September selben Jahres hat er seinen Entwurf zur Prüfung eingereicht, welcher als den Forderungen entsprechend gebilligt wurde. Er hat sein Meisterstück in sechs Monaten vollendet und dies am 14. März 1796 den Zunftmeistern vorgeführt (Abb. 4–5.). Kovács' Schreibschrank ist dreigeschossig aufgebaut: aus Kommodenteil mit drei Schubladen, zurückspringender Pultzone bestehend aus einer Schreib-

platte mit dahinterliegenden Fächern, und Aufsatz von einem geschweiften Giebel mit C-Voluten gekrönt. Aufbau und Umriss entsprechen vollkommen dem Entwurfe. Die Felder der Markettierung sind sorgfältig im Riß eingezeichnet. Es sind gerahmte rechteckige Felder mit akzentuierten Ecken. Feinste Einlegearbeit, die frühklassizistische Musterung zeigt, bedeckt die vordere Front, die größeren Flächen am Möbel, so der Pultdeckel und die Seitenflächen sind mit optisch wirkendem Gitterwerk geschmückt.

Wie aus den Akten der Debrecziner Tischlerzunft und den Meisterrissen hervorgeht, vollzieht sich im Meisterstück nach 1780 ein Typuswechsel. Der große Kleiderschrank, welcher ab 1769 erforderlich war, wird Ende des 18. Jahrhunderts vom Schreibschrank abgelöst. Die hier publizierten zwei Beispiele knüpfen im Aufbau noch der barocken Tradition an, formell tragen sie mitteleuropäischen Charakter. Die variationsreiche Markettierung gehört schon zur frühklassizistischen Stilphase.



# ADATTÁR

## FERENCZY BÉNI BARTÓK-ÉRMÉNEK ÖTLETE

PETHE LÁSZLÓ (1907–1982) MŰGYŰJTŐ EMLÉKEI FERENCZY BÉNIRŐL

A műgyűjtőt, akitől az alább közlendő három levelet kaptam, csak a művészettörténészek és műértők szűk köre ismerte. Bár több tudományág műveléséhez is eleendő tudással és képzettséggel rendelkezett, s nem hiányzott belőle az alkotásvágy sem, gondolatait nem sikerült papírra vetnie soha. Csekély vigasz, hogy halála előtt pár hónappal magnetofonra vehettem visszaemlékezéseit, s arra is engedélyt adott, hogy Moldován Domokos néhány szép felvételt készítsen az azóta már szétszóródott gyűjteményéről.

Pethe László szíve szerint építésznek, esetleg művészettörténésznek tanult volna, de úgy látta, ezeken a pályákon nem találna később állást. Ezért — kicsit a Fővárosi Közmunkák Tanácsa felé kacsingatva, ahol a jogászoknak mindig nagy befolyásuk volt — végül is jogot végzett. A pénzügyminisztériumba került, ahol még 1945 után is aktívan dolgozott, pl. jóvátételi ügyeken. Talán németellenes érzelmeinek köszönhetően állását 1950-ig megőrizhette, ezután egy vállalat gazdasági jogtanácsosaként dolgozott nyugdíjazásáig.

Gyűjtőként igazán nem vitte sokra. Túl sokfélét gyűjtött: képet, bútort, üveget, vasöntvényeket, művészi kötésű könyveket, metszeteket és érmekeket. Ezernyi gyűjtői szempont és elképzelés alapján válogatott, de végül is csak ahhoz vonzódott, amit szeretett, s nem ahhoz, ami nagy érték, s mint kollekció még nagyobbá válhat.

Régi vágású, kissé bogaras öregúr volt, aki ugyan szakadt kabátban járt, vagyont érő tárgyaihoz mégis kitartóan ragaszkodott.

Halála után (1982) legértékesebb tárgyai, bútorai, könyvei és érmei az Iparművészeti Múzeumba, vidéki közgyűjteményekbe, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárába, illetve a Nemzeti Galériába kerültek.

Erre büszke lehet.

De büszke lehet arra is, hogy mint gyűjtő és mint barát inspirálta Ferenczy Bényt — akit a kortárs szobrászok közt a legtöbbre tartott —, s miként azt a művész levelei is bizonyítják, tőle származott a Bartók-plakett ötlete:

(Részlet az 1981 őszén készült magnófelvételtől)

„Valaki azt tanácsolta, hogy keressem fel az akkor létezett Éremkedvelők Egyesületének alelnökét, Herzfelder (Gábor) ügyvédet. Végtelenül kedvesen fogadott, s megmutatta válogatott gyűjteményét... bár voltaképpen nem is volt gyűjteménye. Egy-két érme volt, ezek rám rendkívüli hatást tettek. Ott ismerkedtem meg az egyik — európai viszonylatban is, de magyar viszonylatban biztosan — első, igazán modern éremmel, Ferenczy Béni *Spanyol lovasiskolájával*. [1] Ezen egy úgynevezett capriole figurát teljesítő ló látható, tehát amelyik mind a négy lábával a levegőben van. Ezt valami csodálatos tömörítő

erővel és csodálatos plasztikusan formálta meg az éremben. Elhatároztam, hogy nekem ezt az érmét meg kell szereznem. Herzfeldert akkor nem kérdeztem meg, de eszembe jutott, hogy a Ferenczy Béni — akiről akkor már elterjedt, hogy nincs az országban — nőtestvére, Noémi, Pesten van. Kinyomoztam a címét, fölkerestem. Ő szívesen vállalta a közvetítést. Így lett első műtárgyam ez a capriole-os ló, amelyet, sajnos, 45-ben elvesztettem. Ugyanis ekkor befogadtunk a lakásba egy tanárnőt, aki egy belövés után — merő jóindulatból — romtalanított, és eközben kilapátolta az ablakon az érmét is, de ezt csak utólag vettük észre, amikor már reménytelen lett volna a keresése.

Nem sokkal az első vásárlást követően módomban volt Ferenczy Bényt Bécsben felkeresni. Rendkívüli hatást gyakorolt rám a művészete, egyedülállónak találtam. Egyrészt modernnek, másrészt a hagyományt beötvözőnek éreztem. Mintha egy hosszas fejlődési folyamat korszerű állomása lett volna. Humánus szemlélet tükröződött a művészetében. Több érmet sikerült ekkor megszereznem, és a kapcsolat köztünk innenfogva fennmaradt. A legközelebbi látogatásom alkalmával — ismét csak Bécsben —, azt kérdezte tőlem, hogy ki lenne méltó arra a kortársak közül, hogy érmét készítsen róla. Én erre gondolkodás nélkül rávágtam, hogy: Bartók Béla. Erre azt mondta Béni, hogy mindenekelőtt fényképet kellene kapnia. Hazatérve Rózsavölgyinél — a boltban ekkoriban művészfotókat is árultak, többek között Bartókot is — talán három akkor kapható fényképet vettem Ferenczy Béninek.

De végül is nem a fényképek alapján készítette el a plakettet, hanem sajátos módon, amikor Bartók átutazott Bécsen, az alatt a fél óra-óra alatt, amíg a vagon áttolták az egyik pályaudvarról a másikra, Ferenczy Béni beszállt a kocsiba Bartókhoz, és több rajzot készített róla. De Béni elment Bartók hangversenyére is, ahol tudtommal szintén rajzolt. [2] Két Bartók-érem van, az „olvasó” és a „zongorázó”. [3] Az elsőt feltétlenül a vonatban készült rajz alapján mintázta a művész.

Sajátságos, de tény, hogy Berény Róberten kívül, aki fiatal korában megfestette, nem akadt Magyarországon képzőművész, aki ábrázolta volna az élő Bartókot. Úgyhogy végső soron ez az egyetlen alkotás, amelyen impresszióit egy első vonalbeli kortárs művész fogalmazta meg a plaketten.

Hogy mi készítettett arra, hogy Béni kérdésére Bartókot vágjam rá? Szerencsés voltam, hogy egy olyan ifjúsági énekkarban énekelgettem, ahol már a Bartók gyűjtötte magyar népdalokat adtuk elő.”

Talán azt gondolhatnánk, hogy több mint negyven év távlatából Pethe László már megszépítette, stilizálta a múltat. Ám az egykorú dokumentumok arról tanúskod-





1. Ferenczy Béni: Bölény, bronz, 1907, 58 mm

nak, hogy pontosan emlékezett. Az MNG Adattára őrzi Pethe László jogszigorló 1933. május 2-i levelét, melyben a *Spanyol lovasiskola* iránt érdeklődik, s amely Bécsen át jutott el a művészhez Moszkvába, s ismerjük Ferenczy választát is, amelyben intézkedik, hogy s mint jusson el a „fiúhoz” egy tűrhető példány a lovas éremből. „A pénz



2. Ferenczy Béni: Madaras nő, bronz, 1907, 58 mm

pedig küldje el Yvonne-nak. T. i. attól tartok, hogy a fiú, ha megtudja, hogy itt vagyok, retirál.”[4]

Mint látjuk, nem „retirált”.

Amit Pethe László a *Spanyol lovasiskola* kvalitásairól mond, aligha vitatható, Genthon István a bécsi Spanische Reitschule inspirációjára utal, a lovasiskola Bécs büszkesége, itt tanulhatta el Ferenczy a spanyol módra idomított lovak ugratásainak elnevezéseit.[5] De rajzos, metszetes előzményre is gondolhatunk. 18. századi francia metszeteken is feltűnnek a *capriole* figurát teljesítő lovak.

Meglepően gyorsan baráti kapcsolat alakult ki a művész és a gyűjtő között. Azt csak találgatni tudom, hogyan bukkantak rá a közös hangra, a mindkettőjüket izgató beszédtemákra. Aligha tévedek, ha azt gondolom, hogy e témák legkedvesebbike a bányászattal kapcsolatos társalgás lehetett. Közismert, hogy Ferenczy Bénire milyen mély hatást tettek gyerekkorában a nagybányai bányászok szokásai, ünnepei, szerszámai, a céhes időkből való, németből kitekert nyelvi fordulataik.[6] Második feleségével, Erzsivel is „a nagy barátság persze bányász alapon kezdődött”, a közös nagybányai bányász- emlékek felelevenítésével.[7]

Nos, Pethe László szintén lelkesedett a bányásztematikáért — ez páratlanul szép üveggyűjteményében is kifejeződött. Példaként említhetem különleges pincetok-készletét, bányászábrázolású öntött, vésett és aranyozott üvegpoharait, valamint bányászjelenetekkel díszített, aranyozott öntöttvas serlegét, mely Kisgaramon (Hro-nec) készült.

(Részlet az 1981 őszén készült magnófelvételtől)

„Édesapám Rozsnyón járt gimnáziumba. Később bányamérnök lett, lelkes bányász. Bányásznak lenni több, mint foglalkozás. Ez még a hivatáson túl is olyan fokú kötődést eredményez a szakmához, ami más foglalkozásoknál ritka. Nyilván az állandó életveszély és az ebből származó egymásrautaltság fejleszti ki ezt, ami olyan erős, hogy valamilyen formában édesapámtól még én is örököltem, jóllehet az életben sose foglalkoztam bányászattal. A bányászattal kapcsolatos tárgyi és kultúrtörténeti emlékek viszont mindig érdekelték, sajnáltnivaló, hogy nálunk nem tapasztalható a német An schnitt folyóirat körüli mozgalomhoz hasonló aktivitás.”

Pethe László kitartóan gyűjtötte a Ferenczy-érmeket, az egykori kollekcióról jó képet alkothatunk a különböző katalógusokból. Soós Gyula Wilde Ferenc után a legfontosabb Ferenczy-éremgyűjtőként említi Pethét. Húszegynéhány Ferenczy Béni-plakettje volt, köztük a művész két legelső érme: Bölény (1907), Madaras nő (1907). Ezeken kívül megvolt a gyűjteményben A Budapesti III. Kerületi Áll. Főgimnázium jutalma (1910), Birkózók (1912), Meller Simon (1917), Scharl Pál (1924), Spanyol lovasiskola (1924; elveszett), Anya gyermekével (1925), Kánaáni fürt (1926), Pogány Kálmánné (1927), Egon Schiele (1928), A nagybeteg Ady (1929), A művész anyja (1931), Daumier (1933), Goya (1934), Michelangelo (1934), A művész felesége (1935)[?], Van Gogh (1936), Bartók Béla (jobb profilból) (1936), Bartók Béla (bal profilból) (1936), Raczinsky gróf (1938), Erkel Ferenc (1943). — volt még egy 1916-ból való vázája is Ferenczy Bénitől, mely 1945-ben elpusztult.

Utoljára akkor találkozott, amikor a művész már túlesett súlyos betegségén, féloldalára megbénult, s be-





3. Ferenczy Béni: Bartók (bal félprofilból) bronz, 1936, 103 mm



4. Ferenczy Béni: Bartók, hátlap, 1936, 103 mm

szédkészségét is elvesztette. A Numizmatikai Társulat főtitkára arra kérte Pethe Lászlót, hogy jutalomérmüket együtt adják át Ferenczynek.[8] Ekkor Ferenczy Béni a Raffaello-éremmel kívánta megajándékozni, de a gyűjtő elhárította a gesztust.

A szobrász halála után a Társulat évi serlegvacsoráján, 1967. december 14-én Pethe László emlékezett meg az elhunyt művészről.

Ferenczy Noémitől csak színvázlatokat vett. Műtermét gyakran látogatta, baráti köréhez tartozott. Módjában állt volna gyönyörű gobelineket vásárolni, mégsem fogadta el a művésznő kedvező részletfizetési ajánlatait. Ferenczy Noémi igen rossz anyagi körülmények közt élt ekkoriban, s Pethe László úgy érezte, nem élhet vissza a barátsággal, hisz mások a teljes vételárat egyszerre ki tudták fizetni.

Amit Pethe László a Bartók-esetről mondott, azt igazolják a Ferenczy ikerpár levelei is.

Ferenczyt már Moszkvában foglalkoztatta egy Bartók-plakett gondolata, jóval az elbeszélte első bécsi találkozás előtt. Erről árulkodik a művész Wilde Ferenchez írt moszkvai levele: „Ha Petével találkozol, add át neki üdvözlétemet. Talán előbb azt kéne megállapítani, kiről nem szabad plakettet csinálni, így hamarabb haladnánk. Van már egy Bartók plakett? biztosan rossz (Reményi[9] ha jól emlékszem Hubayt[10] csinálta)?”

Az ötletet tehát Pethe László adta, de még a Ferenczynél tett első bécsi látogatása előtt, hiszen a művész csak 1935 novemberében érkezett vissza Bécsbe, négyévi moszkvai tartózkodás után. Ferenczy már Moszkvában dolgozott „művészermein”, s zeneszerző-sorozatot is tervezett. Pethe László ötletének oda kellett eljutnia, talán levél vagy üzenet útján. Fényképeket is kért Moszkvába, hiszen megköszönte azokat Wildének: „köszönöm még a Bartók fényképeket — de attól tartok, ebből se lesz plakett”. [11]

Az esetnek tehát vannak homályos mozzanatai, ám a Pethe László-visszaemlékezés lényegét maga a művész erősíti meg: „Alapjába véve a Pethe még két évvel ezelőtti óhaját teljesítettem. Nekem magamtól talán nem jut eszembe” — írja Ferenczy Béni 1937 márciusában, s ezzel datálja is az ötletadás idejét.



5. Ferenczy Béni: Bartók, jobb profilból, bronz, 1936, 115 mm





6. Ferenczy Béni: Erkel, bronz, 1943, 130 mm

1.

[A pecséten:] Wien, 1936. VI. 15.

Dr. Pethe László  
úrnak  
Budapest  
Pauler utca

Kedves Doktor úr!

Itt vár magára egy kétoldalas Erzsi II[12], melynek a hátlapjára rá van írva a neve. Feljön? Kivel küldhetném. Tolnai[13] itt járt — de az olyan „felhőkből leszálló” olimpisi H. C.[14] — hogy nem akarom semmiféle szívességre kérni. A Rubensét csináltam azóta — nehézsúlyú dísz plakett, közelharcra melegen ajánlom (1,5 kg!) — hátlapján egy görög architektura. Romjaiból egy forrás fakad, amelynek vize egy medencébe gyűl — erre a medencére rá van írva hogy RVBENS.[15] Ezt ötvenért vesztegetem (a legnagyobb méretű érmem!). Megrendelt Schlosser professzor[16][—] most lesz 70 éves[ — egy ] szintén ilyen óriási nagy[érmet]. (Hátlapján Lucretius vers amit Sch. maga akart, és aminek érthetlenségén kívül kevés köze van bármihez ami Sch.-el összekötésbe volna hozható!) Megvan magának a Kánaáni Szőlő?[17] Ezt most megönthetném? Bécset mind kevésbé szeretjük — pedig most végre meleg van.

Tervek: Bartók, Beethoven, Mozart, önarckép, Velasquez, Liszt, Évszakok (két plaketten), Nikola (feleségem kislánya). Ezek a konkrétak és sürgősek. A kiállításon 12

plecsni kelt el, még Habig is vett egyet — inkább kalapot adott volna meg inget cserébe.[18]

Hol' nyaral — nem jön erre felé? Sok üdvözléssel

Ferenczy

[a lap szélén:]

Pogányné-je[19] is elkészül a jövő héten.

2.

Absender: F. B. Neuwallgen 27. 18. II. 9.

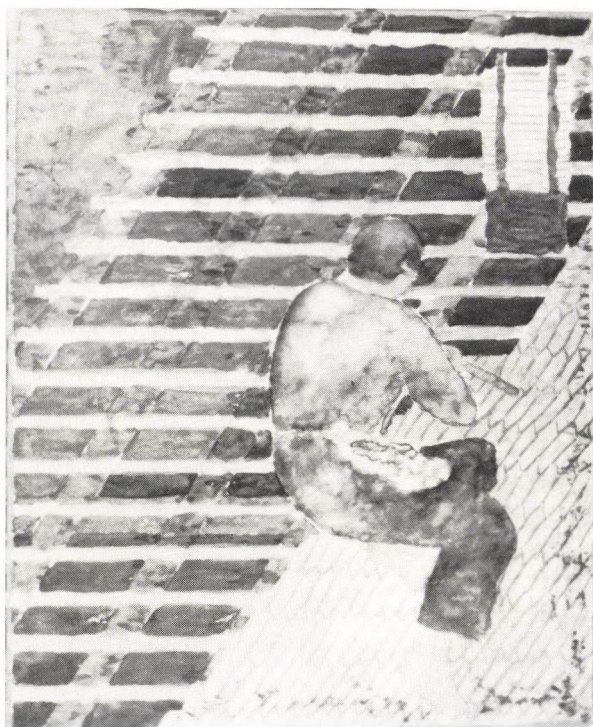
[A pecséten:] Wien, 1937. III. 3.

Ferenczy Noémi

Budapest

Vilmos császár út 22.

Kedves Noémi. Egy hétig tartott mostan — az idei télen már negyedik akut, lázas Grippém. Rémes bőrbe vagyok, most csak úgy mint a középfülgyulladásnál — különös erővel undorítóan a gyomromra is ment a dolog. Közbe Erzsi is megkapta (ráadásul más bajaihoz!) — egy pokol. Birkatürelem kell hozzá, hogy az ember életbe maradjon. (Ezeket csak magamnak írom — mert te isose voltál olyan beteg, hogy be kellett volna vallani — és ennekfolytán mindenki másnál minden konstatálását a betegségeknek már megvetéssel csúfos panaszkodásnak veszed!) — De meg kellett írjam mert ezáltal a plakettek újra késnek. Nem bírtam czizellálni és még néhány napig nem fogok bírni. Az is a baj, hogy én csak „Wildeéknek” czizellálok igazán tökéletesen — az első 5–6 példány lehet tökéletes azok közt is van egy amely a „legszebb” és ez baj. Ne félj semmit Bartok[sic!] tökélete-



7 Ferenczy Noémi: Cserepező (színvázlat)



sen koromfekete példányt fog kapni. Csak bírjak már dolgozni. Marton[20] kedves Van Gogh[21] köszönő levelére még nem válaszoltam neki! (Illetőleg már válaszoltam, de már lázam volt és azt írtam hogy 48 — száz éves jubíluma[sic!] jövőre lesz és erre egy plakettet akarok csinálni! Csak 11 évet tévedtem és ha egészségem így szolgál tovább nem hiszen hogy van olyan Herkules aki ezt még 11 évig kibírná. És 90 év nem egy jubileum! Kár!) —

A gipsz az öntőnél (a házi) eltört — így egyelőre gipszet se tudok fényképészhez adni. Ha tudnád úgy fényképeztetni,[hog]y neked ne kelljen érte lemenni és hogy ha rossz akkor ne kelljen kifizetni, akkor mégse bánnám, ha lehetne. De csak ha simán intézheted felkelés nélkül, mert már úgyis sok lesz neked és a plakett „mintavásár” „plaketttatárjárás”!

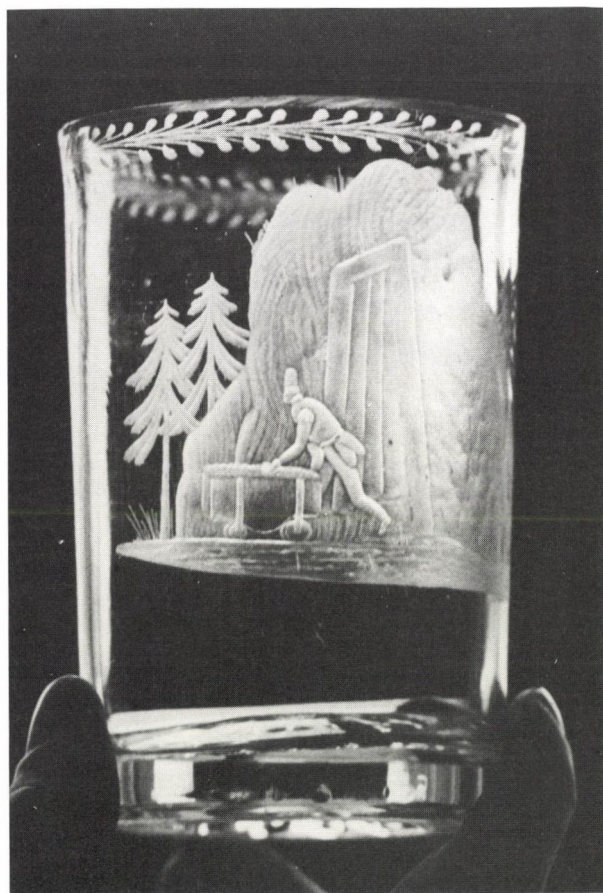
„Montons l’escalier”[22] — Furcsa, hogy Bartók az indító okot kérdezte? Megmondhattad volna hogy ha egy plak. nincs megrendelve, az ember lehetőleg olyan pofát választ, akinek vannak hívei és esetleg meg is vesznek. Én ilyen őszinte lettem volna mert, mit gyanakszik? Lehet, hogy azt gondolta, hogy kirukkolsz valamivel amit mint ellenszívességet tőle várok? Na mi lehetne ez? Alapjába véve a Pethe még két évvel ezelőtti óhaját teljesíttem. Nekem magamtól talán nem jut eszembe.

Szeretettel ölel

B.



9. Pethe László 1981-ben, Döbrentei utcai lakásában



8. Csillét toló bányász egy öntött üvegpoháron, egykor Pethe László gyűjteményében

3.

[a pecséten:] Budapest, 1938. sep. 3.

Feladó: Ferenczy Noémi

Vilmos cs. u. 22.

Ngs.

Dr. Pethe László

urnak

H.

Eskü tér 8.

Kedves Pethe, remélem, egészséges és teljesen jól érzi Magát. Fel akartam hívni a figyelmét a Magyar Művészet Szeptemberi számára, ahol hat „művész sorozat” plakett van reprodukálva Bénitől.[23] Amennyire a mélynyomással lehet, tűrhetően sikerült a reprodukálás és összehasonlításnak is érdekes.

A szép „zongorázó” Bartók plakettet tartogatom Magának (mert itt maradok, bármikor felhívhat).

Minden jót kíván és sokszor üdvözlí Magát és kedves Édesanyját

Noémi

Szept. 3.

Ács Pál



1 Modern magyar éremművészet I. 1896-1975. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria 1993. Szerk. L. Kovásznai Viktória. (továbbiakban MMÉ.) Kat. sz. 85. Ahol lehet, erre a katalógusra hivatkozom. Máshol Ferenczy Béni érmeinek jegyzékére (Soós Gyula: Ferenczy Béni érmei. Numizmatikai Közöny LVIII-LIX. 1959-1960.), ill. Genthon István oeuvre-katalógusára utalok (Ferenczy Béni: Írás és kép. Budapest, 1961).

2 Vö. Genthon István: Ferenczy Béni rajzai. In: Ferenczy Béni arcképe. Szerk. Réz Pál. Budapest 1984, 145; a MNG tulajdonában lévő rajz uo. 68; Szabó Katalin: Ferenczy Béni. Budapest, 1976, 19. — De nemcsak ez a sokszor reprodukált grafika maradt fenn. Tudtommal Réz Pál tulajdonában is van egy Ferenczy-rajz Bartókról, és Maróthy János is közöl egy újságcikkében egy Bartók által aláírt, kottafejekkel díszített portrét (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Lexikon Gyűjtemény).

3 MMÉ kat. sz. 279; ill. Ferenczy Béni arcképe, 21. fekete-fehér kép

4 MNG Adattár, 20151/1979/39.

5 Ferenczy Béni i. m. Utószó, 247. A Spanyol lovasiskola hát-lapját is közli a Numizmatikai Közöny: LVIII-LIIX. 1959-1960. VII. t.

6 Ferenczy Béni: Nagybányai emlékeim. (Első és Második vázlat) In i. m.

7 MNG Adattár, 20151/1979/42.

8 Pontosan fogalmazva: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat Éremtani Szakosztálya 1966. március 31-i beszámoló ülésén odaítélt érmet adták át. Numizmatikai Közöny LXVI-LXVII. 1967-1968, 119.

9 Reményi József (1887-1977), szobrász, éremművész (Reményinek egyébként nincs Hubay-érme, Hubay Jenőről Beck Ö. Fülöp készített plakettet 1926-ban.)

10 Hubay Jenő (1858-1937), hegedűművész, zeneszerző. Ferenczy emlékezete itt pontatlan: Reményi 1923-ban készített egy Bartók-érmet. L. Kovásznai V.: Reményi József éremművészete. Budapest 1980, 214. szám.

11 MNG Adattár, 20151/1979/42.

12 A három Erzsí-plakett közül feltehetőleg az 1935-ösről ír itt Ferenczy. Genthon István jegyzékében a 146. sz. Fotóját lásd: Kontha Sándor: Ferenczy Béni tíz levele II. Művészet XXIV. 1983:10, 52-53.

13 Charles de Tolnay, Tolnay Károly (1899-1981) művészettörténész

14 H.[onoris] C.[ausa]

15 MMÉ kat. sz. 280., fotóját lásd: Ferenczy Béni i. m. 167.

16 Julius von Schlosser (1866-1938). A bécsi művészettörténész 70. születésnapjára készült emlékérmét lásd: Ferenczy Béni i. m. 164. (Genthon István műtárgyjegyzékében a 147, 148. sz.). Az éremről megemlékezik tulajdonosa, Hans Sedelmayr, aki 1936-ban lett Schlosser utóda a bécsi egyetem művészettörténeti tanszékén. Hans Sedelmayr: Az egyetértés boldogsága. In Ferenczy Béni arcképe, 56.

17 MMÉ kat. sz. 270.

18 Az 1936-os kiállítást V. A. Heck műkereskedőnél rendezték. Lásd Genthon István utószavát. In Ferenczy Béni i. m. 249.

19 MMÉ kat. sz. 272; Pogány Kálmánnal, az Ars Una folyóirat akkori szerkesztőjével baráti kapcsolatban állt Pethe László, az ő révén ismerkedett meg Medgyessy Ferencel, akinek önarckép-plakettjét (MMÉ kat. sz. 93.) szintén megszerezte.

20 Marton Ervin (1912-1968) grafikus, festő, fotóművész

21 Fotója: Ferenczy Béni i. m. 165. Genthon István műtárgyjegyzékében a 153. sz.

22 Helyesen talán: montons en escalier: „menjünk fel a lépcsőn”: átvitt jelentése lehet: „árral szemben”

23 Magyar Művészet XIV. 1938, 266-267.

## ADATOK FARKAS ISTVÁN FESTŐMŰVÉSZ ÉS KÖNYVKIADÓ ÉLETÉRŐL ÉS HALÁLÁRÓL

A két világháború közti időszak egyik kiemelkedő alakja volt Farkas István magyar festőművész, akit ma már a legelső között tartanak számon itthon és külföldön egyaránt.

Apja Wolfner József, a Singer és Wolfner cég egyik társtulajdonosa, majd elnök-vezérigazgatója volt.

1885-ben „az akkor 27 éves Singer Sándor a jogi, a 29 éves Wolfner József az orvosi egyetemnek fordított hátat”, s Wolfner Józsefnek egy 31 éves „tanult könyvkereskedő” unokatestvérével, id. Wolfner Józseffel együtt előbb könyvkereskedést, fél esztendő múltán pedig már „könyvkiadóüzletet” alapítottak.[1]

Wolfner József első feleségének, Goldberger Annának előző házasságából már két fiúgyermek volt (Pál és Ottó). Egyetlen közös gyermekük, Farkas István 1887. október 20-án született Budapesten. Goldberger Anna fiatalon, elmegyógyintézetben halt meg, amikor Farkas István még egészen kisfiú volt, nem is emlékezett anyjára.

Wolfner József csak jóval később, 1922-ben kötött újra házasságot Róth Jolánnal, az 1905-től Párizsban élő Réth Alfréd festőművész nővérével.

A félárvaként felnövekvő Farkas István testvéreit is korán elveszítette, s noha apja anyagiak tekintetében mindent megadott neki, ő úgy érezte, hogy kellő szeretetet, figyelmet nem tanúsított iránta. A minden bizonnyal több törődésre szoruló gyermek labilitásra, búskomorságra való hajlamát feltehetően anyjától örökölte. (Féltestvére, az 1878-ban született Wolfner-Farkas Pál író 1921-ben öngyilkossággal vetett véget életének.)

Farkas Istvánnak apjával való kapcsolatát a róla írott, egyébként magas színvonalú tanulmányok, közlemények általában a „Gyermekkorom” című — teljes szövegét tekintve kiadatlan — visszaemlékezéséből[2] tetszőlegesen kiragadott idézetekkel próbálják megvilágítani. Ha azonban a ceruzával kuszán, helyenként összefüggéstelenül lejegyzett szöveget teljes terjedelmében vizsgáljuk, megállapítható, hogy a zilált lelkiállapotban papírra vetett sorok tele vannak ellentmondással. Az alábbiakban idézett részletek jól tükrözik, hogy a visszaemlékezés elején apját valóban súlyos vádakkal illeti, a továbbiakban azonban panaszszavai keverednek annak a felsorolásával, hogy mennyi mindent köszönhet neki. A szöveg végén pedig elmondja, hogy talán „túlözva” fogalmazott, hiszen valójában szereti az apját.



(Andrássy úti lakás) Mint 3–4 éves gyermek már ösztönösen féltem a papától — (sajnos az értelem később igazolta, hogy minden okom meg volt erre) — mikor haza jött sírni kezdtém és az ágy alá bújtam. Onnan húzott papa ki naponta és megvert, hogy legyen okom a sírásra. (Óh böls nevelés.) ... Betegesen szadisztikus hajlamainak lélek és testtíró hatását egész környezetének éreznie kellett —. Egy ember volt fontos — W. J. és az ő foglalkozása. (S. és W.)[3]

Pénzt nevelésemhez nem sajnált. Hegedülni tanultam, de hogy tanulok-e azzal senki sem törődött. Igen jellemző, hogy ha zivatar volt, akkor előhozhattam a hegedűmet, hogy kevésbé hallja a zivatart. ...

Ruha, enni inni való, nyaralás, korcsolya, bicikli, vadászat, minden volt. [De] ahhoz, hogy mindez legyen ... nehéz munka árán jut az ember, arról bizony nem volt szó. ... Önerzetét kielégítette a mindennapi munkával, s hogy mindent megszerzett ahhoz, hogy fényesen éljünk, s ezért mindössze meghunyászkodást, alkalmazkodást és rettegést kívánt. ... De hiszen ez érthető is. Oly nagy idegmunkát végzett, hogy mikor haza jött, ... annyira fáradt volt, ... hogy nem juthatott ereje kedvességre, beszélgetésre, érdeklődésre, szeretetre és ezen keresztül nevelésre, mert ez is energiát, élet és idegerőt követel, de erre már nem jutott. ...

Olyan volt, mint a hadvezér, akinek csak saját maga és célja elérése lebeg szeme előtt. ...

Elhiszem, hogy minderről nem tehet. Elhiszem, hogy célja elérése mellett minden elhomályosult ... és önhittségében a szeretetnek ... sok mással szemben nem juthatott hely. ...

Szerény viszonyok közül jött, s így érthető, hogy önerzetét növelte, hogy fiának mindene van, él és élhet, mint egy nagy úr... (Mednyánszky mondta is egyszer papának – minek neveled úrnak) ... élhettem (Bárczy szerint) mint a többi grófok. Hogy festő lettem annál az aktusnál az akaratom megnyilvánulása volt a fontos, nem a festés. A háborúba menetelnél szintén...

#### Pénzkeresés

A fentemlített nevelés eredményezte, hogy anyagiak bőségesen lévén, szellemi térre terelődött ambícióm. Festő lettem. ... Gyermekkoromban nem tanítottak meg dolgozni, s így későn magam tanultam meg. ... Egy dologgal tisztában voltam, hogy megalkudnom művészi tekintetben nem kell. Szabadon alakíthatom tehetségem és vágyaim szerint művészetemet. ...

Háború után azonban papa megváltozott anyagi ügyekben is és nekem úgy kellett éreznem magam, mint aki alól kihúzták a talajt.

Szegény Pali meghalt ... Papa megnősült. Egyedül voltam mindig...

Két út. Társadalmi úgynevezett ranghoz méltó anyagi helyzet és társaság, vagy szegény festőhöz való élet, házasság stb. — ... Nincs lelkiismeretfurdalásom, hogy túlságosan igénybe vettem anyagilag, mert ha keveset csináltam is, az az egy két dolog fontos és lényegbe vágó volt ... Nem kell eltartania. ...

Végül pedig csak még azt akarom mondani, hogy ha éjjeleken át és heteken át csak az öngyilkosság foglalkoztatott, ha láttam, s talán túlozva is miként jutottam ide: nem tudtam ezért — ha haragudtam, ha fel voltam bősztűlve, végül még sem tudtam nem szeretni papát. Ez megmaradt akármi és akár mit is fogok csinálni. Én a vérbeli kapcsolatot nem tudom kiirtani a szívemből.

Elhatározásomat, mely további életemre vonatkozik, 2–3 nap múlva közlöm majd papával."

Az nem állapítható meg, hogy Wolfner József olvasta-e ezt a kb. 1923-ban keletkezett szöveget, vagy sem. Nem állapítható meg az sem, hogy Wolfner Józsefnek a gyermekkoráról, ifjúságáról írott kiadatlan, keltezetlen rövid önéletrajzi töredékét Farkas István látta-e valaha, noha ő ezt főként a fiának szánta.[4] A visszaemlékezés napjainkig teljesen ismeretlen részleteket tartalmaz, melyről szavai szerint „vajmi kevés ember tud."

*Wolfner József: „... gyermekkoromról és ifjúságomról ...”  
Visszaemlékezés*

„Szegény Móríc öcsém halálakor az én legrégibb barátom, Rózsavölgyi Manó ... azt írta hogy én az öcsémnek nem csak testvére, hanem apja is voltam.

E levél olvasása után nekem a gyermekkoromról és ifjúságomról sok minden jutott eszembe, amiről vajmi kevés ember tud és ami talán a fiamat, vagy a hozzám legközelebb állókat mégis érdekelni fogja.

Mikor édes apám meghalt, én körülbelül 18 éves voltam, Móríc öcsém körülbelül 5. éves. Apám halála után két héttel eljött édes anyámhoz és hozzám, apámnak egy kávéházi ismerőse, barátja és kérdezte tőlünk, hogy van-e arról tudomásunk, hogy boldogult apám neki 200 forinttal tartozik. Mondtuk, hogy nem tudunk róla, csak annyit mondott gyakran, hogy az illető úr — akinek a nevére sajnos már nem emlékszem — milyen tisztességes, jóra való ember és ha neki valamilyen üzletre pénz kell, rögtön ad kölcsön, kamat nélkül. Én az illető úrnak rögtön mondtam, hogy egyszerre nem tudjuk kifizetni a 200 forintot, hanem havonta 5–10 forinttal vissza fogom fizetni. Ez meg is történt. Nem is telt bele 2 év már nem tartoztam semmivel. Ez volt tulajdonképpen az én örökségem — és egyedüli tartozásom. Soha, senkinek egy fillérrel nem tartoztam.

Már 1870-ben, 14 éves koromban kerestem először pénzt, mert hosszú időn keresztül egy Rothfeld nevű öreg úrnak, akinek nagyon rossz szeme volt, felolvastam a francia-német háborúról szóló Pester Lloyd, vagy más német lap híreit és ezért, ha jól emlékszem, havonta 1 vagy 2 forintot kaptam. Meg kell jegyezmem, hogy ugyanekkor az én szüleim hegedűleckéimért igen tete-  
mes összeget fizettek ki.

Azután első tanítványom ennek a Róthfeldnek a lánya, Lujza (Bárd Móréné) volt. Vele együtt tanult nálam Klára húgom is.

Már 17 éves koromtól kezdve teljesen egyedül gondoskodtam magamról és későbbben a testvéreimről is. Móríc öcsém nagyon nehezen tanult, és ezért én a Stein



féle magániskolába adtam. A Vilmos császár út és Révay ucca sarkán levő, nem rég lebontott és most újra felépült nagy házban volt ez az iskola. Tekintettel arra, hogy a tandíj elég nagy volt, én az iskolában éneket tanítottam, azonkívül hegedűleckéket adtam. Így az öcsém tandíján kívül még külön is kerestem.

Az bizonyos, hogy én gyermekkoromtól kezdve a mai napig, soha, senkitől sem kaptam egy fillért és nem is fogadtam volna el és minden krajcárért, amit kerestem, nehéz munkával kerestem 45 évvel ezelőtt is és most, 45 év után is. ...”

Wolfner József a visszaemlékezésében az eltelt 45 évre utal, nem állapítható meg azonban, hogy ezt 14, vagy 17 éves korára, ill. a Singer és Wolfner Kiadóvállalat 1885-ben történt megalapítására gondolva számítja-e? (Wolfner József 1856. jún. 8-án született Aradon, s 1932. február 16-án halt meg Budapesten.) Amennyiben a cég megalapításának időpontját tekintjük kezdőévnek, úgy a szöveg keletkezésének időpontja 1930. Valószínűsíti ezt az a körülmény is, hogy csak egy fiáról tesz említést, s nevelt gyermekei 1921 óta már nem voltak életben.

Mindkét visszaemlékezés tükrözi azt az ismert sajnálatos tény, hogy az apa és fia között nem volt bensőséges, harmonikus kapcsolat, noha mindketten valójában szerették egymást. Wolfner elfoglaltsága azonban oly nagyfokú volt, hogy a fiával való kellő törődésre, beszélgetésre ideje nem jutott. Még arról sem tett említést neki, hogy hegedülni azért taníttatta, mert a saját be nem teljesült fiatalkori álmát kívánta ily módon továbbadni. A nevelés terén kétségtelenül követett el hibákat, ugyanakkor azonban Bárczy István szavai szerint fia úgy élhetett, „mint a többi grófok.”

Wolfner József azonban nemcsak anyagi jólétet biztosított a fiának, hanem az ő révén ismerkedhetett meg első mesterével, Mednyánszky Lászlóval, aki apjával igen jó barátságban volt. (Képei átvételére a Singer és Wolfner céggel szerződéses viszonyban állott.) Wolfner József tátrai nyaralójában, ahol Farkas István gyakran nyaralt, nemegyszer ott vendégeskedett többek között Mednyánszky László is. Nappal egyszerű öltözékben, egy darab kenyérrel, egy kis túróval járt festeni az erdőbe, este pedig pecsétes, piszkos ruhában, arany zsebórát spárgán viselve tért be Wolfnerék nyaralójába.[5]

A Tátrában egyébként is színes, vidám nyarakat töltött a Wolfner család. Részben az ő nyaralójukban, ill. a szomszédos házakban laktak az 1900-as évek elején Wolfner József rokonai, barátai. Így többek között cégtársa, Singer Sándor és annak családja, dr. Róth Márk orvos barátja feleségével, leányaival. Róthék legkisebb fia, a később Párizsban szintén igen híressé vált Réth Alfréd festőművész, Farkas Istvánnak jóbarátja volt.

Számos (a tulajdonomban lévő) fennmaradt fénykép őrzi ezeknek a nyaraknak az emlékét, így többek között Farkas Istvánnak egy fiatalkori képét is. Dr. Róth Márk és felesége, valamint Adél nevű leányuk pedig Farkas Istvánnak modelljeivé is váltak, többek között a „dr. R. M. és családja” című, 1919-ben készült nevezetes „hármasmárk”-ként is emlegetett festménye révén.

Farkas Istvánra a gondatlan, ugyanakkor vívódásoktól sem mentes fiatal éveiben — amint az ismeretes — nagy hatással volt Mednyánszky László társasága, művészi alkotásai. Az ő rábeszélése nyomán választotta a festői pályát, s apja kezdeti aggodalmaira rációval, még annak életében hírnevet, sikert mutathatott fel. 1906 nyarat már Nagybányán tölti, majd 1909-ben beiratkozott a

Képzőművészeti Főiskolára. 1910-ben és 1911-ben Münchenben tanul a Kern-iskolában, majd 1912-ben Párizsban az Académie La Palette nevű szabadiskolában dolgozott.

1915-ben apja ellenkezése ellenére katonának jelentkezett, s csak 1919 őszén került haza. Mint főhadnagy szerelt le.[6]

1925-ben vette feleségül Kohner Ida festőnőt, akivel még abban az évben Párizsba költözött, ahol minden idejét csak a festészetnek szentelte. Apjának 1932-ben bekövetkezett halála után azonban hazaköltözött, s átvette a Singer és Wolfner Irodalmi Intézet vezetését.

Festői pályájának, művészi munkásságának ismertetését nem tekintem feladatomnak, a róla szóló számos értékes tanulmány, közlemény az érdeklődők rendelkezésére áll. Elmondhatjuk ugyanezt az 1932–1944 közötti könyvkiadói tevékenységéről is.

Így csupán tragikus halálának körülményeiről kívánok olyan tényeket ismertetni, melyek napjainkig nagyrészt ismeretlenek.

\*\*\*

Farkas István utolsó napjairól, a vele való találkozásaimról megrendülés érzése nélkül fél évszázad távolából is igen nehéz beszélni. Fontos azonban, hogy hiteles képet nyújtsak életének e tragikus szakaszáról, eloszlátva a homályt, nemegyszer félreértést, mely a róla írott magas színvonalú visszaemlékezésekben minduntalan jelen van.

A kecskeméti Téglagyár-tábor 1944 júniusában egyik kijelölt gyűjtőhelye volt a deportálásra ítélt mintegy 6000 főnyi alföldi zsidóságnak. Engem és családomat 1944. június 15-én hurcoltak el a nagykőrösi gettóból. Fejenként mindössze 30 kg-os csomagot vihettünk magunkkal, beleértve a 10 napra való élelmet. Az első napon egy nagykőrösi iskolában zsúfoltak össze bennünket, s csak másnap, június 16-án kerültünk Kecskemétre.

A Téglagyár-táborban teljesen nyitott pajtákban, melyeknek csupán oszlopokon nyugvó tetejük volt, szalmát hintettek a földre. Itt kellett éjjel-nappal tartózkodnunk. A tábor szögesdrót kerítés vette körül, melyet kívülről az arra kijelölt tábori csendőrök szigorúan őriztek. További úticélunkra nézve semmit sem közöltek velünk, s ez a teljes létbizonytalanság jelentette talán számunkra akkor a legtöbb szenvedést.

A tábor parancsnoka az 1942 januárjában elkövetett újvidéki vérengzések egyik „hőse”, az SS-katonának beöltözött Zöldi Márton volt, akit a háború után Jugoszláviában — mint háborús bűnöst — kötél általi halálra ítélték.

Zöldi Márton naponta megsemmisítette a táborban ugyan csak SS-katonaruhába öltözött sváb fiúkból álló kíséretével.

Sós Endre, aki a budapesti Röck Szilárd utcai toloncházból Farkas Istvánnal együtt került a kecskeméti táborba, az ottani körülményeket így írja le:

„A fiatal sváb legények korbáccsal ütötték, verték ... a táboröltözlékké lett rabszolgákat, ahol nem volt semmiféle ellátás. ... Többen megőrültek. Kórház? a kecskeméti táborban még az sem volt. A betegek és a szülő nők a téglagyár végén feküdtek. ...”[7]

Ilyen tragikus helyzetben élve, odaérkezésünk után 2–3 nappal, azaz 1944. június 18-án vagy 19-én hallottunk arról, hogy Budapestről is érkezett egy transzport a táborba, s közöttük van Farkas István festőművész is. Ezeket a foglyokat a német megszállást követően hurcolták, vagy rendelték be a Röck Szilárd utcában levő



Rabbiképző Szeminárium épületébe, melyet kiegészítő toloncház-zá alakítottak át. Ide kapott internálási végzés Farkas István is 1944 áprilisában.

Ma már ismeretes, hogy a nyilasbarát Gáspár Jenőnek, az Országos Magyar Sajtókamara akkori igazgató-főtthárának feljelentése nyomán került Farkas István neve az elhurcolásra kijelölt személyek listájára, s maga a feljelentő ült be helyére a Singer és Wolfner Irodalmi Intézet vezérigazgatói székébe.[8]

Farkas Istvánnak az internálási végzés kézhezvétele nyomán „a cég egyik vezető tisztviselője, Hampó József felajánlotta, hogy meneküljön hozzá Kőbányára ... . Pátzay Pál és Lyka Károly ugyancsak felajánlották, hogy bújtatják.” Ő azonban ezt nem fogadta el, s eleget tett a behívóparancsnak.[9] — Ez a döntése azonban nem jelenti azt, hogy feladta volna a harcot, s nem kívánt már tovább élni. Egyfelől alkatánál fogva nem merte vállalni az elrejtőzéssel együtt járó ideg feszültséget, másfelől ilyen helyzetben számba kellett vennie azt az eshetőséget is, hogy az illegális olykor a biztos halált jelentheti, amennyiben azt felfedezik. Ő pedig reménykedett abban, hogy az általa vezetett Irodalmi Intézet egyik vezető munkatársa, Herczeg Ferenc író megszerzi számára a mentesítést, s fogságából kiszabadítja.

A Röck Szilárd utcai toloncházban azonban körülményei a vártnál sokkal rosszabbak voltak.

Sós Endre beszámolójában elmondja, hogy „Ubrizsi Pál rendőrségi fogalmazó volt az 1944-es Röck Szilárd-utcai pokol Belzebubja, a Gestapó főbizalmija, Baky [László] unokaöccse.”[10] ...”

„... A fővárosi deportálásokat előkészítő ... rendőrfogalmazó és ... fasiszta rendőrei” 1944. május 1. napján így köszöntötték a Sós Endrével egy időben odaérkező írókat, újságírókat és ügyvédeket: „— Innen nem lehet élve kijutni! Innen csak koporsóban lehet kiszabadulni!”[11]

Farkas Istvánt, aki ekkor már kb. két hete ott tartózkodott, feltehetően hasonló szavakkal fogadták. Ez magyarázza azt a törekvését, hogy erről a helyről minden lehetőséget megragadva, szabadulni kívánt.

A Röck Szilárd utcai toloncházból három kijuttatott levele maradt fenn.

A feltehetően elsőként kijuttatott levélből, melyet a Singer és Wolfner céghez, az Aradi utca 68. alatti lakására, s Médihez (Farkas István legidősebb leánya, Gromowszky-Farkas Anna) kíván eljuttatni, kitűnik, mennyire várja Herczeg Ferenc közbenjárását kiszabadítása ügyében. Addig is szeretne festeni, rajzolni, noha éheznek, fázik, s nincs megfelelő fekvőhelye sem.

Ennek a levélnek a szövege a következő:

„112–15. Andrássy út 16.  
(Singer és Wolfner)

Hazugság volna azt mondani, hogy jobb helyen még nem voltam. Mi van a nagy ígéretekkel? H. F. stb.

117–884. (Aradi u. 68.)

Kérek beküldeni: Vízfestékdoboz, ecset, vázlatkönyv, amit Médiének kijelöltem. 10 papírzacskót (kicsit), notesz, könyvek, papírszalvéta, gumipárna, kék szveter, csíkos szörme takaró, alma, száraz sütemény, sajt, 5 ív csomagoló papír (erős), könnyű kistáska, (mint amilyent hoztam), kis kennivaló konzervek, konzervnyitó, spiritusz-kocka

Ölel mindnyájatokat”

(Aláírás nincs)[12]

A minden valószínűség szerint második levelét egy „régiből” révén juttatta ki, feltehetően családjának. Jelzi, hogy az üzenetvivővel bármit beküldhetnek számára, s kéri, adjanak annak „20 P borraavalót ... vagy többet.” Ebből megtudhatjuk, hogy neki nem volt még húsz pengője sem. Levelének szövege rövid, s zaklatott lelkiállapotot tükröz:

„Lehet, hogy jön ennek az intézménynek régi portása hozzátok. Vele bármit küldhettek 20 P borraavalót adjatok vagy többet.

Megbeszélni rendszeresen mikor jön.

Ölel

P.

alma, 10 drb kemény tojás.”[13]

Pataky Dénes visszaemlékezésében többek között Farkas Istvánnak Médihez írott, s jelenleg is az ő tulajdonában levő levelét is ismerteti. Ebben a harmadik levélben valószínűsíti, hogy *talán* „egy Pest közelében levő birtokra” kerülhet. Ezt a valószínűleg harmadikként kijuttatott levelet Pataky Dénes az alábbiak szerint idézi:

„Keddd, 6-ika.

Drága fiam. Gabi megint becsapott, a tegnapi csomag még ma délben sincs itt és úgy volt, hogy reggel szennyest és levelet adok át. Itteni ismerőseim által valószínűleg holnap, vagy holnapután egy Pest közelében lévő birtokra kerülhetek. Állítólag igen kedvező. Szerettem volna előbb veled beszélni, de azt hiszem, helytelen volna ezt az alkalmat — ha ugyan megy az ügy — elmulasztani. Mi a véleményed? Ha valami más mégis sikerül, úgy onnan is kivehetnek, Gabit is küldöm, amint lehet. Kérésemet ebben az esetben gyorsan teljesítsék.

Ölel, csókol Apád.”

Pataky Dénes e levél alapján arra következtet, hogy „a Pest közelében levő birtok a tököli munkahelyre vonatkozott.” Ez a közlése azonban téves.[14]

A fentiekben közölt levél alapján más szerző is helyt nem álló találgatásokba bonyolódik. S. Nagy Katalin pl. hol Horthy-ligetet,[15] hol pedig Kistarcsát[16] jelöli meg a Röck Szilárd utcai toloncház utáni első tartózkodási helyként.

Azt a tényt, hogy a Röck Szilárd utcai toloncházból egyenesen Kecskemétre küldték a transzportot, maga Farkas István mondta el nekünk. Ugyanezt közli visszaemlékezésében Sós Endre is, aki szintén ebben a csoportban volt:

„1944. június 18-án vagy 19-én lehetett amikor [Ubrizsi Pál] egy deportálási transzportban ... emberszállítmányt [küldött] Zöldi Mártonnak ... Kecskemétre.”[17]

„Gyalog hajszoltak bennünket külön csendőri kísérettel a hajnali Budapest utcáin. ... A Nyugati pályaudvarra vitték a csoportot. Ott kergették marhavagonokba a »szállítmányt«.”

A kecskeméti Téglagyár-táborba érkezve „Zöldi Márton vezetésével — megtörtént a »személytelenítés«. Mindenkinél le kellett raknia a földre összes iratait, feljegyzéseit, bizonyítványait, fényképeit. ... Úgy éreztük: megsemmisítették a nevünket, múltunkat, jelenünket, és kérdéses, hogy lesz-e jövőnk?”[18]

Farkas Istvánnak a kecskeméti Téglagyár-táborba kerülve, kapcsolata mindenkiel megszakadt. A szigorú őrizet alatt álló téglagyárból csak egy alkalommal tudott,



a csodával határos módon, Herczeg Ferenchez egy rövid levelet kijuttatni.

Farkas István nem volt vér szerinti rokonunk, csupán közös rokonaink voltak Wolfner Józsefné Róth Jolán és annak testvére Réth Alfréd festőművész révén.

Miután meghallottuk, hogy őt is ebbe a táborba hozták, Édesanyám megkereste, s ő nyomban odajött hozzánk, megörülve annak, hogy — amint mondta — rokonokra talált. Amikor hozzám lépett, látva kétségbeesésemet, nyugtatni próbált. Ő benyomásaim szerint igen fegyelmezett volt, viszonylag kiegyensúlyozott ember látszatát keltette, amit én az embertelen körülmények közepette csodálkozással néztem. Elmondta, hogy azért került ebbe a táborba, mert a budapesti Röck Szilárd utcai toloncházban „mezőgazdasági munkára” állítottak össze egy transzportot, s ő — azt gondolván, hogy aki dolgozik, azt életben hagyják — önként jelentkezett a csoportba. Szándékos megtevésztés volt azonban a közlés, s most Budapesttől távol kerülve, kérdés, hogyan tudná hollétéről Herczeg Ferencet mielőbb értesíteni, segítségét kérve. Jelezte azt is, hogy amennyiben ő megszabadul, azonnal a mi családunk kimentését is elintézi. Ekkor azonban még úgy tűnt, hogy semmiféle üzenet kijuttatására e helyen nincs mód.

1944. június 23-án azonban reménykeltő esemény történt. Egy kedves rokonunk, jötevőnk, Komáromi Anna újkécskei lakos, meghallván, hogy hová hurcoltak bennünket, megkísérelve a lehetetlent, eljött Kecskemétre, s áttörve a szigorú őrzetet, odajutott a szögesdrót kerítés külső oldalához, onnan üzenve, hogy sürgősen menjünk oda hozzá. Édesanyám ekkor sietett jelezni Farkas Istvánnak, hogy közvetíteni tudjuk segélykérő levelét, ha azt nagyon sietve megírja. Mindannyian retgettünk, hogy nem lesz elég idő a levél megírására, s lehetőség annak átnyújtására, az örök figyelmének elterelése mellett. Amint ez ma már ismeretes, mindez sikerült.

Az alábbiakban idézett levél volt tudomásom szerint Farkas István utolsó levele:

„Mélyen tisztelt kedves Feri bátyám!

Végzetesen lehetetlen helyzetbe jutottam — Kecskeméten vagyunk a téglagyár táborban.

Korbácsolás, éhezés pizsoktenger. — Leírhatatlan!

Nagyon kérek mindent kövessél el, hogy mielőbb (sürgős!!) — mert elvisznek — elkerüljek innen. Vissza a hol voltam s onnan emberi helyre. —

Nagyon sietve írok. —  
SOS!                      ölel

F Pista,

Médynek közöld. — ”[19]

E pillanattól kezdve mindannyian reménykedni kezdtünk. Farkas István szinte biztosra vette, hogy amennyiben innen váratlanul tovább nem viszik, kiszabadulhat.

Komáromi Anna nyomban postára adta a levelet, de — amint nekem utólag elmondta — óvatosságból feladóként hamis nevet és egy nem létező címet íratott a borítékra egy idegen személlyel. E helyen kell tehát elmondanom, hogy mindazok, akik utólag elismerő szavakkal írnak a levél bátor eljuttatójáról, Kocsis István kecskeméti lakosról, e sorok ismerete nyomán, ne egy nem létező személyről, hanem Komáromi Anna újkécskei lakosról emlékezzenek meg hálával, aki számos jöttel is — szabadságát kockáztatva — segített az üldözöt-

teken. (Komáromi Anna 1898-ban született Újkécskén, s 1971-ben hunyt el szülőfalujában.)

A Herczeg Ferencnek írott, június 23-án postára adott levél azonban sajnos, minden segítő szándék ellenére, a még hátralévő négy nap alatt nem járhatott eredményre. Nem ismeretes az sem, hogy Herczeg Ferenc mikor kapta kézhez Farkas István levelét. Elképzelhető, hogy nyár lévén, a levél érkezésekor nem is tartózkodott Budapesten.

Visszaemlékezésében e levél kézhezvételét nem említve, az alábbiakat olvashatjuk:

„A német kormány és Magyarország között valamiféle megállapodás jött létre, amelynek értelmében Horthy kegyelmezési joga kiterjed zsidó-ügyekre is! Én ezen a vonalon akartam próbálkozni, hogy kirántsam a bajból a kiadomat. És csakugyan egyike az első családoknak, melyeket kegyelemben részesítettek, Farkas Istvánék voltak. Mire azonban megkaptam az erre vonatkozó értesítést, titokzatos kezek szegény Pistát már Kecskemétre, onnan pedig külföldre hurcolták. A német hatóságok nem adtak felvilágosítást ebben az ügyben...”

Az a gyanúm egyébként, hogy Farkas István cselszövésnek esett áldozatul. A tettest a szakmabeli félkalkulárok közt keresném, akik úgy kalkuláltak, hogy a főnök eltüntetésével magukhoz tudják kaparintani az egész kiadóvállalatot. Ez azonban csak gyanú, bizonyítékaim nincsenek, mert aki ezt a kannibális játékot rendezte, az jó rókaszkokás szerint elkaparta az áruló nyomokat.”[20]

A levél elküldésével körülbelül azonos időben már olyan híreket hallottunk, hogy hamarosan továbbvisznek bennünket. Farkas István, aki naponta többször odajött hozzánk, aggódni kezdett. Elmondta, hogy amennyiben továbbviszik, foglalkozására nézve szobafestőnek nevezi majd magát, s így mégis elérheti, hogy ha dolgozik, életben hagyják. Nekünk hasonló tanácsokat próbált adni. Mindez azt bizonyítja, hogy az embertelen körülmények ellenére, haláltáborra sem ő, sem mi nem gondoltunk, annak létezéséről sem tudtunk.

Nem fogadhatók tehát el a róla írott megemlékezéseknek azon szövegrészei, melyek szerint ő „önként” állt az öregek és gyerekek csoportjába, ami egyet jelentett az azonnali halállal. (Pataky Dénesnek, a fentiekben már említett értékes tanulmányában szerepel ilyen értelmű téves közlés, a forrás pontos megjelölése nélkül.[21]) Ennek nyomán, sajnálatos módon, több más szerző is azonos megállapításokat tett.

A Pataky Dénes által említett, Kecskemétről családjának küldött utolsó üzenete: „Ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, már nem érdemes tovább élni.” — ugyancsak minden forrás megjelölése nélkül került közlésre.[22] Így ennek az adatnak a hitelességét sem megerősíteni, sem pedig cáfolni nem áll módomban.

Auschwitzban azonban „önként”, az első szelektálás során senki nem állhatott sehová. A foglyoknak sem életkorát, sem egyéb személyi adatát (pl. foglalkozását) nem kérdezték meg. Oda kellett állni, ahová Josef Mengele utasítása nyomán terelték, vagy ellenállás esetén lökték. De hogy a kétfelé választás kinek jelentett életbenmaradást, vagy halált, azt az utolsó pillanatig senki nem tudta.

Engem és családomat 1944. június 25-én tereltek marhavagonba, s öt napi emberfeletti szenvedés után, június 29-én érkezünk meg Auschwitzba, ahol engem, tiltakozásom ellenére választottak el családomtól, s átlöktek jobb oldali irányba, azaz munkára. Az azonban csak ké-



sőbb vált számomra ismertté, hogy ez jelentette egyedül a túlélés lehetőségét.

Farkas Istvánt két nappal később, június 27-én, egy másik transzporttal szállították hasonló körülmények között szintén öt napi utazás után Auschwitzba, ahol parancsra került a bal oldali, azaz a gázkamrába irányított csoportba 1944. július első napján. A magam részéről ezt a napot tekintem halála napjának. E napot nyilvánítják gyásznappá azok a túlélő fogolytársaim is, akik ezzel a második transzporttal kerültek Auschwitzba, s hozzátartozóik majd mindegyikét úgy veszítették el, mint én két nappal korábban.

Az elképzelhető, hogy a legutolsó napok szörnyű szenvedései Farkas Istvánt annyira megtörték, hogy nem kívánt már életben maradni, de ennek a tragédiának a

beteljesülése nem azért következett be, mert ő „önként” választotta a halált.

\*\*\*

Farkas Istvánról, akit ötven évvel ezelőtt veszítettünk el, 1947-től kezdve több rangos kiállítással, magas színvonalú tanulmányok egész sorával emlékeztek meg művészettörténészek, írók, barátok, fennmaradt varázslatos, senkiével sem rokonítható képeinek köszönhetően.

Tehetünk-e érte még valamit? Igen!

Mivel sírja nincs, szép gesztust jelentene egy emléktábla felállítása Aradi utca 68. szám alatti lakóházának falán, ahová tisztelői, művészi alkotásainak csodálói, emberi tragédiájának gyászolói, néhány szál virágot alkalmanként letehetnének.

Sz. Szegő Judit

## JEGYZETEK

1 Varga Sándor: Az Illyés Gyula Könyvesbolt névadó ünnepsége elé. Népszabadság, 1984. márc. 18., 7.

2 Farkas István: Gyermekkorom. Visszaemlékezés. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, (a továbbiakban: MNG Adattár) 20012/1978.

3 A Singer és Wolfner cég.

4 Wolfner József: „... gyermekkoromról és ifjúságomról ...” Visszaemlékezés. Keltezetlen autográf szöveg. A szerző tulajdonában.

5 Wolfner Józsefné Róth Jolán személyes közlése.

6 Pataky Dénes: Farkas István. Budapest 1970, 5–6.

7 Sós Endre: Tanúvallomás. Budapest (Magyar Izraeliták Országos Képviselőlete) 1962, 14–15.

8 Benedek Marcell: Naplómát olvasom. Budapest 1965, 541; Pataky Dénes i. m. 16; Sós Endre i. m. 15.

9 Pataky Dénes i. m. 16.

10 Sós Endre i. m. 34.

11 Sós Endre: Felvillanó arcok. Budapest 1965, 101.

12 Farkas István levelezőlapra írott, feltehetően első, keltezetlen üzenete a Singer és Wolfner céghez, az Aradi u. 68. sz. alatti lakásra, és Médihez (legidősebb lányához, Gromowszky-Farkas Annához). Budapest, Röck Szilárd utcai toloncház, az 1944. áprilisi közepe-június közepe közötti időszakból. MNG Adattár 6729/1954. Autográf.

Levelét ismerteti Pataky Dénes is, a fentiekben jelzett tanulmányában. Téved azonban, amikor megjegyzi, hogy e levél Farkas Istvánnak nem saját kezű írása. Vö. Pataky i. m. 18.

13 Farkas István fehér papírra írott, minden bizonnyal második keltezetlen üzenete feltehetően családjához. Budapest, Röck Szilárd utcai toloncház, az 1944. április közepe-június közepe közötti időszakból. MNG Adattár 6728/1954. Autográf. Vö. Pataky i. m. 17.

14 Pataky i. m. 18.

15 S. Nagy Katalin: Farkas István. Budapest 1979, 11.

16 S. Nagy Katalin: Farkas István. Valóság, 1993:3, 84.

17 Sós Endre: Tanúvallomás, i. m. 1962, 34.

18 Sós Endre: Felvillanó arcok, i. m. 1965, 101–102.

19 Farkas István keltezetlen levele Herczeg Ferenchez. Kecskemét, a bélyegző kelte 1944. jún. 23. MNG Adattár 6721/1954. Autográf.

20 Herczeg Ferenc emlékezései. Húvösvölgy. Budapest 1993, 252–253.

21 Pataky i. m. 19–20.

22 Pataky i. m. 19.

Szerkesztőségi jegyzet: S. Nagy Katalin időközben megjelent könyvében (Farkas István. Budapest 1994) több helyen hivatkozás nélkül, nemegyszer hibásan vett át a jelen közlésből adatokat, szövegrészeket. Sz. Szegő Judit írását a Múlt és Jövő c. folyóirat szerkesztősége juttatta el feltehetően még 1993-ban, majd a jelenlegire kibővített formában 1994 márciusában, a szerző beleegyezése nélkül S. Nagy Katalinnak. L. MNG Adattár 23495/1994.







# IN MEMORIAM

## BOGYAY TAMÁS (1909–1994)

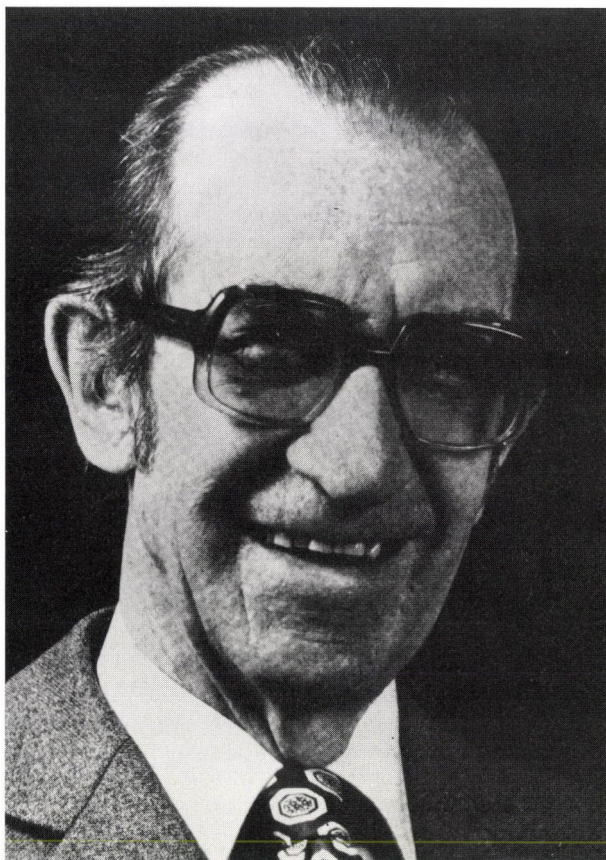
Bogyay Tamástól tudományos életrajza és bibliográfiája közreadásával búcsúzunk.

Köszegen született, 1909. április 9-én. Apja, Bogyay Lajos, ekkor a kőszegi császári és királyi Katonai Alreáliskola tanára; anyja Pauler Katalin, Pauler Gyula történész leánya. Szülei mellett anyai nagyapja és nagybátyja, Pauler Ákos jelentették legkorábbi szellemi környezetét. Felesége Halliarszky Vilma volt.

Bogyay középiskoláit a nagykanizsai piarista gimnáziumban végezte. 1927-ben kezdte meg tanulmányait a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészeti kara mellett az Eötvös Kollégiumban is. Az utóbbi intézmény a kritikai érzék kifejlesztésén túl a tárgyi tudás megszerzését és a kutatási módszerek elsajátítását biztosította számára. Az egyetemen előbb — magyar, francia, olasz — nyelveket tanult, majd művészettörténetre szakosodva Hekler Antal tanítványa lett. Stúdiumait 1932-ben doktori disszertációjának elkészítésével fejezte be. Dolgozatát „A művész a korai középkorban” témából írta.

Ezt követően a Művészettörténeti és klasszika-archaeologiai tanszéken Hekler Antal fizetés nélküli gyakornoka volt. 1933-ban a berlini Collegium Hungaricum ösztöndíjasaként az ottani egyetemen mint vendéghallgató Brinckmann előadásait látogatta és Rodenwald egy szemináriumát vette föl. Közben legtöbbit a Kaiser Friedrich Museumban dolgozott, és Hekler javaslatára Jean Antoine Houdonra vonatkozó kutatásokat végzett. 1933–1934-ben a római Magyar Történeti Intézet ösztöndíját elnyerve gyarapíthatta ismereteit. 1939-ben a perugiai nyári egyetem egyik résztvevője. 1938–1939-ben a Hekler-tanszéknek a Gerke professzor berlini keresztény régészeti tanszékével közösen szervezett németországi és ausztriai tanulmányútjain vett részt. Ekkor ismerkedett meg Friedrich Gerkével, aki felkeltette érdeklődését az ikonográfia kérdései és lehetőségei iránt. Budapesti vendégprofesszorsága idején (1940–1943) az ő úgynevezett „doktorok szemináriumán” előadásokat is tartott a bizánci-magyar kapcsolatok III. Béla korában témakörében. A katolikus történészek munkaközösségének konferenciáin is előadott.

1935-ben a zalaegerszegi királyi tanfelügyelőségen mint „ideiglenes minőségű tanügyi segédfogalmazógyakornok” kapta első fizetési állását. 1940-ben a Vallás- és Közoktatási Minisztériumba helyezték át. Ennek a hivatalnak először népoktatási, majd szakoktatási ügyosztályain dolgozik, végül a művészeti ügyosztályon a külföldi kiállítások és a műemlékvédelem referense. 1945-ben a magyarországi műtárgyállomány kísérőjeként került Németországba. Közreműködött annak restitúciós eljárásában is. (L. erről: Hahn S.: A Szent Korona útja és sorsa 1944–1978. h. n. 1983.) Közben volt levelező és könyvelő is. Kőszegi Ákos néven mintegy húsz éven keresztül a Szabad Európa Rádió kulturális műsorainak



szerkesztésében vett részt. 1950–1952 között az Új Magyar Út redaktorainak egyike. Az 1963-ban Münchenben alapított Ungarisches Institutnak 1968-ig vezetője, később egyik igazgatóhelyettese és munkatársa.

Németországban Bogyay számos intézménnyel került kapcsolatba (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Südost-Institut, Herder Institut, a göttingeni egyetem magyar tanszéke, hamburgi finnugor tanszék, marburgi művészettörténeti szeminárium stb.). Felelevenítette Gerkével kialakult kapcsolatát, és számos külföldön élő magyar kutatóval (Deér József, Vajay Szabolcs, Ferdinandy Mihály, Alföldi András, Pálincás László, Jászay Géza stb.) állt összeköttetésben. Magyarországi kollégái közül nemcsak kortársaival, hanem a fiatalabb kutatókkal is folyamatosan levelezett, illetve találkozott személyesen. Az 1980-as évek derekától egyre sűrűsödő utazásainak



köszönhetően számos itthoni tudományos ülésszakon vett részt előadóként, 1992-ben egy szemeszteren át az ELTE Művészettörténeti Tanszékén tartott előadásokat. A hazai szakmai közéletbe konzultációinak köszönhetően épült be, helyet foglalt a Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközössége vezetőségében. 1990-ben az Eötvös Loránd Tudományegyetem díszdoktorrá avatta őt.

Bogyay Tamás mögött komoly szerkesztői munka áll. 1964-ben útnak indítja a *Studia Hungarica* című sorozatot, 1969-től részt vesz az *Ungarn-Jahrbuch* szerkesztésében. Ezek a kiadványok elsősorban Magyarország és szomszédai történelmével foglalkoznak. Az „Ungarns Geschichtsschreiber” — a középkori magyar történelem latin forrásainak német nyelvű kiadásai — 1976-tól megjelent négy kötetének is szerkesztője.

Bogyay Tamás a pálya első éveitől eltekintve a középkori magyar művészettörténettel és történelemmel foglalkozott. Munkásságának első szakaszát hivatali állomáshelyéből adódóan, de érdeklődésével összhangban, Délnyugat-Magyarország középkori falfestészeti emlékeinek szentelte. A jáki bencés apátsági templom és a Zala megyei falusi templomok monografikus feldolgozásain a történész indíttatás és az ikonográfia iránti vonzalom mellett a Csemegi Józseffel való kapcsolatnak köszönhetően a Magyar Mérnök- és Építészegylet által képviselt műszaki-mérnöki megközelítés is érvényesül. Figyelme a Délnyugat-Magyarországgal határos régiókra, Szlavónia és Horvátország művészetére is kiterjed. Ez tükröződik a Szekfű Gyula vezetése alatt álló Katolikus Történészek Munkaközösségében felolvasott „A magyar nemzettudat jelentkezése a Vendvidék középkori művészeti emlékeiben” című előadásában (1941). Az említett területek művészeti emlékeinek feldolgozását-értékelését a művészetszociológiai érdeklődés itatja át. Ez a megközelítés vezetett a Johannes Aquila művészönarckép-ábrázolásnak, majd a pálya vége felé a toronyhelyi falképeknek szentelt tanulmányhoz.

Bogyay Tamás Münchenben elsősorban régi témáiban mélyedte el, miközben optikája tágult. Magyarország bizánci és Európa különböző országaihoz fűződő relációi vonzották. Emellett a népvándorlaskor és a Dunántúl 8-9. századi története és művészete, valamint a magyar keresztény királyság 11. századi írott forrásai foglalkoztatták. Bogyay fontos feladatának tekintette a magyarországi művészettörténeti és történelmi irodalom recenzálását, amivel jelentős missziót teljesített. Münchenben hunyt el, 1994. február 8-án.

#### *Bogyay Tamás önálló kötetei:*

1932

A művész a korai középkorban. Budapest 1932, 56 oldal

1944

A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Szombathely é. n. (1944) 106 oldal. Megjelent még: Dunántúli Szemle X. 1943, 21–30, 95–113, 205–221, 302–314; XI. 1944, 55–63, 182–191.

1953

Karolingische Skulpturen am Chiemsee. Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung. Erlangen 1953, 7 oldal

1955

Lechfeld. Ende und Anfang. München 1955, 64 oldal

1962

Kép és látomás. Egy fejezet a magyar romantika történetéből. Kortársak illusztrációi Vörösmarty műveihez. Köln 1962, 18 oldal

1964

Bayern und die Kunst Ungarns. *Studia Hungarica*. 1. München—Zürich 1964, 25 oldal

1967

Grundzüge der Geschichte Ungarns. Darmstadt 1967. 2. Aufl. 1973. 3. Überarbeitete und um ein Register vermehrte Aufl. 1977, 210 oldal, 4. kiadás 1990, 184 oldal

1975

Stephanus rex. Versuch einer Biographie. Wien—München 1975. Magyar kiadás uo. 1976, 2. magyar kiadás Budapest 1988, 127 oldal

1993

Magyarország története távlatból. Bécs—Budapest—München 1993, 168 oldal

*Periodikákban, tanulmánykötetekben megjelent fontosabb publikációk, recenziók:*

1930

Kampis A.: Lőcsei Pál mester. *Archaeologiai Értesítő* XLVII. 1934, 66–96. Ism.: Magyar Művészet XI. 1930, 254–256.

1931

Mauriac katholicizmusa. *Élet* XXII. 1931, 457–458.

1934

A modern vallásos művészet dilemmája. *Magyar Kultúra* XXI. 1934, 234–237.

Nouveaux documents relatifs aux rapports de la cour de Gotha avec les artistes français I. Laurent Guiard et Gotha. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français* 1934, 246–257.

1935

Houdon à Weimar. *Gazette des Beaux-Arts* LXXVII. 1935, 364–369.



Nouveaux documents etc. II. Houdon et Gotha. Ses projets pour le mausolée de la duchesse Louise-Dorothée. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français 1935, 126–143.

1937

A szentmihályfai templom. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye LXXI. 1937, 34–35. (Klny. is)

1938

A kapornaki egykori bencés apátság XII. századi bazilikája. Történetírás II. 1938, 153–161. (Klny. is)

1940

A kallosdi kerek templom. Dunántúli Szemle VII. 1940, 267–277. (Klny. is)

A szentmihályfai templom. Zalamegyei Újság XXIV. 1941. 117 szám, 3–4.

1941

Gosztonyi Gy.: A pécsi Szent Péter székesegyház eredete. Pécs 1939. Ism.: Dunántúli Szemle VIII. 1941, 247–248.

Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívméződíszítéseinek ikonográfiájához. Regnum IV. 1940–1941, 94–122. (Klny. is)

Két Árpád-kori timpanondombormű Zala egyéből. Technika XXII. 1941:6, 1–5.

Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról a Vasvármegyei Múzeumban. Dunántúli Szemle VIII. 1941, 88–93. (Klny. is)

1942

Heidnisches Erbe und christlicher Glaube in der frühen ungarischen Kunst. Ungarische Frömmigkeit in der Kunst des späten Mittelalters. Die Kunst der Kirchen XIX. 1942, 38–42.

Vom Taschenblech zur Basilika. Inhalt und Ausdrucksform der ungarischen Kunst des späten Mittelalters. In: Vom Geist der ungarischen Kunst. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker 1. Ungarn-Heft. Berlin 1942, 7–11.

1943

Adatok a középkori magyar oltárdíszítő művészet történetéhez. Regnum V. 1942–1943, 91–112. (Szekfű Gyula Emlékkönyv, klny. is)

Elpusztult és átépített templomok a Balaton vidékén. Balatoni Szemle II. 1943, 393–395, 443–446.

„Magyar műemléki kiállítás.” Ism.: Dunántúli Szemle X. 1943, 61–67.

A Szent György-hegyi Szent Kereszt-kápolna. Technika XXIV. 1943, 217–218.

1944

Az ákosi református templom. Magyar Építőművészet 1944, 67–70. (Klny. is)

A Balatonvidék műemlékei. Magyar Építőművészet 1944, 196–198.

A felsőörsi prépostsági templom helyreállítása. Balatoni Szemle III. 1944, 473–476.

Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. Balatoni Szemle III. 1944, 508–510.

Géfin Gy.: A szombathelyi székesegyház. Szombathely é. n. Ism.: Dunántúli Szemle XI. 1944, 156–157.

Tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei. Századok LXXVIII. 1944, 488–509. Németül megjelent: Ausgrabungen in Ungarn 1934–1944. Kunstgeschichtliche Ergebnisse. Kunst im Osten und Norden. Mitteilungen der Nord- und Ostabteilung beim Forschungsinstitut für Kunstgeschichte Marburg/Lahn. Lief. Nr. 10. März 1952, 3–32.

1950

L'iconographie de la „Porta Speciosa” d'Esztergom et ses sources d'inspiration. Revue des Études Byzantines VIII. (1950) 1954, 85–129.

1951

Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču I. Najdba in opis slike. Zbornik za umetnostno zgodovino N. V. I. 1951, 119–128.

Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču. II. Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki? Zbornik za umetnostno zgodovino N. V. I. 1951, 129–138.

Neuere Forschungen über die Stephanskronen. Das Münster 4. 1951, 233–234.

1952

Besprechungen von P. J. Kelleher und M. Uhlirz: The Holy Crown of Hungary. Byzantinische Zeitschrift 45. 1952, 220–221, 419–423. Németül megjelent: Die Krone des heiligen Stephan. Kunstchronik 5. 1952, 17–21.

Deér, J.: Der Kaiserornat Friedrichs II. Bern 1952. Ism.: Corvina Ser. III. A I. (XXV) 1952, 198–199.

Izkopavanja v Zalavaru in njihova zgodovinska razlaga. Zbornik za umetnostno zgodovino N. V. II. 1952, 211–248.

A szent korona eredete — kérdések és válaszok. Új Magyar Út III. 1952, 14–21. (Klny. is)

1953

Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — ungarische Romanik. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie II. Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Baden-Baden 1953, 273–304.

1954

Deesis. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 3. Stuttgart 1954, 1197–1206. Megjelent még: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst. Stuttgart 1966, 1178–1186.

Die kunst- und kirchengeschichtliche Bedeutung der Ausgrabungen von Mosapurc-Zalavár. (Referat an der Internationalen Tagung zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends n. Chr. in Mainz 1950) In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie I. Neue Beiträge zur Kunst des 1. Jahrtausends. 2. Halbband: Frühmittelalter. Baden-Baden 1954.



1955

- Mosapurc und Zalavár. Eine Auswertung der archäologischen Funde und schriftlichen Quellen. Südost-Forschungen XIV. 1955, 349–405.
- Valjavec, F.: Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südost-Europa I. Mittelalter. München 1953. *Ism.*: Corvina Ser. III. A. IV. (XXVIII) 1955, 38–45.

1957

- Forschungen zur Urgeschichte der Ungarn nach dem 2. Weltkrieg. Ural-Altaische Jahrbücher XXIX. 1957, 93–114.
- Zum Problem der Flechtwerksteine. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 3. Karolingische und ottonische Kunst. Werden — Wesen — Wirkung. Wiesbaden 1957, 262–276.

1959

- Bild und Gedicht. Die zeitgenössischen Illustratoren Vörmartys. Ein Beitrag zur Geschichte der ungarischen Romantik. Ural-Altaische Jahrbücher XXXI. 1959, 41–48. (Gedenkband Julius von Farkas)
- Der Eintritt des Ungarntums in die christlich-europäische Kulturgemeinschaft im Lichte der Kunstgeschichte. (Vortrag an der 2. Internationalen Hochschulwoche der der Südosteuropa-Gesellschaft 1955. Herrenchiemsee) Südost-Forschungen XVIII. 1959, 6–26.
- Der Löwe mit dem Kreuz. Das Tympanon von Domanišovci (Domonkosfa) und verwandte Denkmäler. Zbornik za umetnostno zgodovino N. V. V/VI. 1959, 147–176. (Lavreae F. Stele)
- A magyarok eredete az újabb hazai kutatásban. *Katolikus Szemle* XI. 1959, 95–100.
- Observations sur une miniature du manuscrit B. N. Lat. 17716. Une pratique d'origine française de quelques chantiers romans en Europe Centrale et Centre-Orientale. In: Actes du XIXe Congrès international d'histoire de l'art, Paris 1958. Paris 1959, 164–166.
- Die Reiternomaden im Donaauraum des Frühmittelalters. (Vortrag an der 1. Internationalen Hochschulwoche der Südosteuropa-Gesellschaft 1954. Herrenchiemsee). Völker und Kulturen Südosteuropas. München 1959, 88–103.
- Ungarische Bibliographie 1945–1950. Red. mit G. Kralert-Sattler. In: Südosteuropa-Bibliographie I/2. München 1959, 117–182. (Klmy. is)

1960

- Eine karolingische Schrankenplatte von der Fraueninsel im Chiemsee. *Das Münster* 13. 1960, 235–237.
- Die Kirchenorte der *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Methoden und Möglichkeiten ihrer Lokalisierung. Südost-Forschungen XIX. 1960, 52–70.
- A magyarok eredete és őstörténete — Ahogy a kutatók a második világháború után látják. *Új Látóhatár* III. 1960, 369–386.
- Zur Geschichte der Hetoimasie. In: Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958. München 1960, 58–61.

1961

- Karolingisches aus Benediktbeuern. In: Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII. Internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung 1958 Wien. Graz—Köln—Wien 1961, 239–241.

1962

- Könyvek — koronákról. *Új Látóhatár* V. 1962, 135–146.
- Mindszenty als Historiker. In: Festschrift Kardinal Mindszenty. München 1962, 85–90.
- Research into the Origin and Ancient History of the Hungarian Nation after the Second World War. *The Hungarian Quarterly* 3. 1962, 52–97.

1963

- Die Bedeutung Bayerns für die Kunst im alten Ungarn (Vortrag an der Jahrestagung der Südostdeutschen Historischen Kommission 1961. Passau). *Südostdeutsches Archiv* 5. 1963, 150–169.
- M. v. Oberschall-Bárány. Die Sankt Stephans Krone und die Insignien des Königreiches Ungarn. *Ism.*: Byzantinische Zeitschrift 56. 1963, 126–131.

1964

- Die Barockforschung in Ungarn nach dem Zweiten Weltkrieg. Probleme — Methoden — Ergebnisse. *Südostdeutsches Archiv* VII. 1964, 194–206.
- Julius Fleischer (1889–1962). *Südost-Forschungen* XXIII. 1964, 323–324.
- Studien zu Jean-Antoine Houdons Werk in Deutschland. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27. 1964, 105–132.

1965

- Neuere Ansichten über die geographische Lage der finisch-ugrischen Urheimat. *Ural-Altaische Jahrbücher* XXXVI. 1965, 181–183.

1966

- Kontinuitätsprobleme im karolingischen Unterpannonien. Methodios' Wirken in Mosapurc im Lichte der Quellen und Funde. In: Das östliche Mitteleuropa in Geschichte und Gegenwart. *Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati*. Wiesbaden 1966, 62–68.
- L'homme de l'Occident en face des incursions hongroises. In: Contribution à la 12e grande réunion annuelle de l'Académie Internationale Libre des sciences et des lettres à Paris 1963. Modena 1966, 2–19. (*Miscellanea di studi dedicati a Emerico Várady*)
- Vayer L.: Masolino és Róma. Budapest 1962. *Ism.*: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29. 1966, 71–76.

1967

- Deesis und Eschatologie. In: *Polychordia*. Amsterdam 1967, 59–72. (Festschrift Franz Dölger Bd. II.) Megjelent még In: Byzantinische Forschungen II. 1969.
- Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392. In: *Stil und Überlieferung in*



der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn. Bd. III. Berlin 1967, 55–59.

1968

- Besprechung von J. Deér: Die Heilige Krone Ungarns. Byzantinische Zeitschrift 61. 1968, 361–364.
- Farkas, J. von: Die Kultur der Ungarn. Mit Beiträgen von Th. von Bogyay. Konstanz 1967. Megjelent még in: Die Kulturen der eurasischen Völker. Frankfurt a. M. 1968, 193–290.
- Honfoglaló magyarok és szlávok. Katolikus Szemle XX. 1968, 226–235.
- Réau, L.: Houdon, sa vie et son oeuvre. I–IV. Paris 1964. Ism.: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31. 1968, 70–77.

1969

- Deér, J.: Die heilige Krone Ungarns. Wien 1966. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 1. 1969, 225–226.
- Urgeschichtliche Wunderdinge (Vortrag am Martinus Fogelius Symposion 1969 Hamburg) Ural-Altaische Jahrbücher 41. 1969, 295–299.
- Vătăşianu, V.: Arhitectura si Sculptura Romanică in Pannonia Medievală. Bucuresti 1966. Ism.: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32. 1969, 68–74.

1970

- Bibliotheca corviniana. Budapest 1969. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 2. 1970, 179–180.
- Die Kunst der corvinischen Renaissance. Bemerkungen zum Problem ihrer Entstehung, Wesenszüge und Nachwirkungen. (Vortrag an der Jahrestagung der Südostdeutschen Historischen Kommission 1969 Linz) Südostdeutsches Archiv 13. 1970, 44–56.
- Problémák Szent István és koronája körül. Új Látóhatár XIII/XXI. 1970, 105–115.
- Über Herkunft, Gesellschaft und Recht der Székler (Vortrag im Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde 1965 Ansbach) Ungarn-Jahrbuch 2. 1970, 20–33.

1971

- L'adoption de la Déisis dans l'art en Europe centrale et occidentale. (A referátum a XIIIe Congrès International des Études Byzantines alkalmából Oxfordban hangzott el 1966-ban.) In: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga 1971, 65–70.
- Boba, I.: Moravia's History Reconsidered. The Hague 1971. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 3. 1971, 222.
- Szent István koporsója. Katolikus Szemle XXIII. 1971, 209–215.
- Újabb Szent István-kutatások. Katolikus Szemle XXIII. 1971, 289–306.

1972

- Bemerkungen zum Problem der ersten byzantinisch-ungarischen Berührungen. In: Überlieferung und Auftrag. Wiesbaden 1972, 217–227. (Festschrift Michael de Ferdinandy)
- A hétszázötven éves Aranybulla. Eredete és történeti hatása. In: Mit ér az ember, ha magyar? 14. Magyar Pax Romana Kongresszus, Zangberg 1972. Róma

1972, 25–35. Megjelent még: Katolikus Szemle XXIV. 1972.

- Der Sarkophag des hl. Stephan und seine Ikonographie. Das Münster XXV. 1972, 307–312.
- Über den Stuhlweißenburger Sarkophag des hl. Stephan. Ungarn-Jahrbuch 4. 1972, 9–26.

1973

- Elemér Mályusz 75 Jahre alt. Ungarn-Jahrbuch 5. 1973, 315–317.
- Etimasie. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. VI. München 1973, 144–154.
- Kulcsár P.: Bonfini Magyar történetének forrásai és keletkezése. Budapest 1973. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 5. 1973, 287–288.
- Mályusz E.: Királyi kancellária és krónikaírás a középkori Magyarországon. Budapest 1973. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 5. 1973, 285–286.
- Nagy T.—Györfly Gy.—Gerevich L.: Budapest története az őskortól az Árpád-kor végéig. Budapest 1973. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 5. 1973, 284–285.

1975

- Szűcs J.: Társadalomelmélet, politikai teória és történelemszemlélet Kézai Simon Gesta Hungarorumában. Századok 107. 1973. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 6. 1974–1975, 260–261.

1976

- Adalbert von Prag und die Ungarn — ein Problem der Quellen-Interpretation. Ungarn-Jahrbuch 7. 1976, 9–36.
- Ars Hungarica. Budapest 1973–1975. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 7. 1976, 292–293.
- Die heiligen Könige. Übersetzt, eingeleitet und erklärt von Th. von Bogyay, J. Bak, G. Silagi. Graz—Wien—Köln 1976. (Ungarns Geschichtsschreiber 1.) 195 oldal
- Historische Enzyklopädie von Budapest. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 7. 1976, 233–234.
- László Pálincás 1910–1974. Ungarn-Jahrbuch 7. 1976, 300–301.

1977

- Dercsényi D.: Romanische Baukunst in Ungarn. Budapest 1975. Ism.: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40. 1977, 166–171.
- Szent Adalbert és a magyarok. Katolikus Szemle XXIX. 1977, 7–13.

1978

- Fügedi E.: Uram, királyom. Budapest 1974. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 8. 1978, 276–277.
- Kristó Gy.: A XI. századi hercegség története Magyarországon. Budapest 1974. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 9. 1978, 276.
- Mikes Kelemen: Briefe aus der Türkei. Ausgew. eingel. von Gy. Zathureczky. Übers. von S. Manteuffel-Szöe. Komment. von Th. von Bogyay. Graz—Wien—Köln 1978. (Ungarns Geschichtsschreiber 2.) 267 oldal
- Az ország és koronája. Katolikus Szemle XXX. 1978, 1–13.



- Das Schicksal der östlichen Ungarn des Julianus im Lichte moderner Forschung. Ural-Altaische Jahrbücher 50. 1978, 25–30.
- Ungarns Heilige Krone. Ein kritischer Forschungsbericht. Ungarn-Jahrbuch 9. 1978, 207–235.
- 1979
- Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Renaissancekunst in Ungarn. Ungarn-Jahrbuch 10. 1979, 121–132.
- M. de Ferdinandy—Th. von Bogayay: Neue Monographien über die Geschichte der Hunnen. Ungarn-Jahrbuch 10. 1979, 301–310.
- Történetírás — történetkutatás. Magyar Mérleg I. SMIKK, Zürich 1979.
- Zum Stand der Sankt-Stephan-Forschung. Bemerkungen zu Györfys „István király és műve”. Südost-Forschungen XXXVIII. 1979, 240–257.
- 1980
- Nemzettemető eszme — politikai propagandafegyver — történelem? A dákoromán elméletről. Magyar Mérleg III. Zürich 1980, 67–83. Megjelent még: Új Látóhatár XXXII. 1981, 159–175.
- 1981
- Fügedi E.: Kapisztránói Szt. János csodái. Századok 111. 1977. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 11. 1980–1981, 215–216.
- Néhány gondolat a középkor megértéséről. Szolgálat 51. 1981. Kisboldogasszony 32–36.
- Sankt Elisabeth. Ausstellungskatalog. Sigmaringen 1981. 2, 3, 4, 6, 7, 14, 15. sz. katalógustételek
- Wagner, E.: Historisch-statistisches Ortsnamenbuch für Siebenbürgen. Köln-Wien 1977. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 11. 1980–1981, 201–203.
- 1982
- Birnbaum, M. D.: Janus Pannonius. Zagreb 1981. Ism.: Südost-Forschungen 41. 1982, 411–413.
- Eine Grenzprovinz byzantinischer Kunst im Donauraum? In: Byzantinisten Kongress. Akten. II/5. Jahrbuch österreichischen Byzantinistik 32/5. 1982, 149–157.
- Wolfram, H.: Conversio Bagoariorum et Carantanorum. Wien—Köln—Graz 1979. Ism.: Südost-Forschungen 41. 1982, 365–368.
- 1983
- Bartha, A.—Czeglédy, K.—Róna-Tas, A.: Magyar őstörténeti tanulmányok. Budapest 1977. Fodor, I.: Altungarn, Bulgarotürken und Ostslaven. Budapest 1977. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 12. 1982–1983, 256–260.
- Deák I.: Collaborationism in Europa. 1940–1945. The case of Hungary. Comment Th. von Bogayay. Austrian history yearbook 15–16. 1980, 157–166.
- A középkori Buda királyi palotája és gótikus szobrai. Vezető. Budapest 1976. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 12. 1982–1983, 266–267.
- Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Ausstellung. Schallaburg 1982. Ism.: Kunstchronik 36. 1983, 98–101.
- Mucsi A.: Katalog der Alten Gemäldegalerie des Christlichen Museums zu Esztergom. Budapest 1975., Mucsi A.: Kolozsvári Tamás. Budapest 1978. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 12. 1982–1983, 268–269.
- Schallaburg '82. Wien 1982. Ism.: Südost-Forschungen 42. 1983, 380–383.
- Wehli T.: Az Admonti biblia. Budapest 1977. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 12. 1982–1983, 260–261.
- Zolnay, L. Szakál, E.: Der gotische Skulpturenfund in der Burg von Buda. Budapest 1976. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 12. 1982–1983, 266–267.
- 1984
- Gervers-Molnár, V.: Sárospataki síremlékek. Budapest 1982. Ism.: Südost-Forschungen 43. 1984, 432–433.
- Holl, I.—Parádi, N.: Des mittelalterliche Dorf Sarvaly. Budapest 1982. Ism.: Südost-Forschungen 43. 1984, 402–403.
- Magyarország történetének kronológiája I–IV. Budapest 1980–1983. Ism.: Südost-Forschungen 43. 1984, 395–398.
- Prokopp, M.: Italian Trecento influence on murals in east central Europe particularly Hungary. Budapest 1983. Ism.: Südost-Forschungen 43. 1984, 430–432.
- A Szent Korona mint a magyar történelem forrása és szereplője. München 1983. 19 oldal. Megjelent még: In: Gesta Hungarorum I. Zürich 1984, 88–104; Nyugati magyar esszéírók antológiája. Szerk. Borbándi Gy. Bern 1986, 35–54; Aetas 5. 1987, 80–97.
- Über die Forschungsgeschichte der heiligen Krone. In: Insignia regni Hungariae I. Budapest 1984, 65–89.
- 1985
- Bakó Zs.: Székely Bertalan. Budapest 1982. Ism.: Südost-Forschungen 44. 1985, 333–334.
- Horedt, K.: Moresti. Bd. 2. Bonn 1984. Ism.: Südost-Forschungen 44. 1985, 396–398.
- Huszár, L.: Münzkatalog Ungarn von 1000 bis heute. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 13. 1984–1985, 226–227.
- Marosi, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Budapest 1984. Ism.: Kunstchronik 38. 1985:1, 28–35; Südost-Forschungen 44. 1985, 327–332; Ungarn-Jahrbuch 16. 1988, 275–276.
- Society in Change. Studies in Honour of Béla Király. New York 1983. Ism.: Új Látóhatár 36. 1985, 112–115.
- 1986
- A bántornyai falképek donátorairól. Ars Hungarica XIV. 1986, 147–158.
- Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely—Bántornya): Ein Beitrag zur Geschichte des Ladislauskultes zur Zeit Ludwigs des Grossen und der Könige Maria. In: Louis the Great, King of Hungary and Poland. New York 1986, 237–260.
- A magyarság mint „Nyugat védőbástyája”. Egy eszme történeti folyamatossága. Katolikus Szemle XXXVIII. 1986, 101–114.
- Die Salzburger Mission in Pannonien aus der Sicht der Archäologie und der Namenkunde. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 126. 1986, 273–290.



1987

Domanjševci—Domonkosfa. Eigenkirche eines slawischen Herrn oder Gotteshaus „westlicher Szekler?“. In: Forschungen über Siebenbürgen und seine Nachbarn. München 1987, 225–240. (Festschrift für Attila T. Szabó. Bd. I.)

1988

A bambergi lovas. Életünk XXV. 1988, júl.–aug., 5.  
Bemerkungen zur Deesis-Forschung. In: Festschrift für Klaus Wessel. München 1988, 49–55.

Mályusz E.: Zsigmond király uralma Magyarországon. Budapest 1984. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 16. 1988, 278–279.

A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig. Budapest 1983. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 16. 1988, 267.

Szent István és Szent Adalbert prágai püspök. In: Szent István és kora. Budapest 1988, 156–160.

Ungarnzüge gegen und für Byzanz. Bemerkungen zu neueren Forschungen. Ural-Altaische Jahrbücher 60. 1988, 27–38.

Über die neue „Geschichte Siebenbürgens“. Erdély története három kötetben. Budapest 1986. Bd. I. Von den Anfängen bis 1606. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 16. 1988, 252–255.

1989

Jenő Szűcs (1928–1988). Ungarn-Jahrbuch 17. 1989, 310–312.

Jolán Balogh (1900–1988). Ungarn-Jahrbuch 17. 1989, 308–310.

1990

Anmerkungen zu Anonymus. Boba I. im Gespräch mit Th. von Bogyay und G. Silagi. Ungarn-Jahrbuch 18. 1990, 169–177.

1991

Kritikai tallózás a szentkorona körül. (A METEM 1989. nov. 21-én Budapesten tartott konferenciáján elmondott előadás változata) Annales de la Galerie Nationale Hongroise (Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós 60. születésnapjára) 1991, 31–37.

Paul Szinyei Merse und seine Zeit. Kunstchronik 44. 1991:1, 24–29.

Makk, F.: The Arpads and the Comneni. Budapest 1989. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 19. 1991, 310–312.

1992

Andor Pigler (1899–1992). Ungarn-Jahrbuch 20. 1992, 298–299.

Erik Fügedi (1916–1992). Ungarn-Jahrbuch 20. 1992, 296–298.

Kovács, L.: Münzen aus der ungarischen Landnahmezeit. Budapest 1989. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 20. 1992, 230–232.

Majoros, F.—Ritt, B.: Bayern und die Magyaren. Regensburg 1991. Ism.: Ungarn-Jahrbuch 20. 1992, 211–214.

Történeti forrás- és művészettörténeti stíluskritika Zalavár körül. (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kótára” című tanulmányához) Zalai Múzeum 4. 1992, 169–177.

Bamberg und Ják im Sicht neuerer Forschungen. In: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992. Berlin 1992, 81–88.

1993

Jób érsek és Bizánc. In: Kezds és újrakezds. A Szent Adalbert székesegyház és Oláh Miklós jubileuma. Strigonium Antiquum 2. Budapest 1993, 47–52.

Ják és Bamberg. In: Tanulmányok Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára. Budapest 1993, 11–18.

1994

Brevnov és a magyar misszió. (Gondolatok történeti kérdésekről, amelyekre talán sohasem lesz válasz) In: Kelet-Közép-Európa szentje: Adalbert. Szerk. Somorjai Á. Budapest 1994, 193–205.

*Bibliográfiák, vele foglalkozó munkák:*

Stadtmüller, G.: Ein Wort des Dankes: Thomas von Bogyay 70 Jahre alt. Ungarn-Jahrbuch 10. 1979, 1–10. Válogatott bibliográfia a 6–10. oldalon.

Bemutatjuk Bogyay Tamás Münchenben élő magyar történészt. Aetas 5. 1987:1, 68–75. Bogyay Tamás munkáinak válogatott bibliográfiája. Aetas 5. 1987:1, 76–79. Összeállította Almási T.

Dem Sonnenschein, dem Regen mit gleichen Mut entgegen. Marlene Farkas im Gespräch mit Thomas von Bogyay. Ungarn-Jahrbuch 17. 1989, 1–7.

Thomas von Bogyay Doctor philosophiae honoris causa 1990. Ungarn-Jahrbuch 18. 1990, 340–342.

Szántó K.: Bogyay Tamás egyháztörténeti munkássága. (A 80 éves kutató ünnepi köszöntése) Magyar Egyháztörténeti Vázlatok 2. (1990) Budapest 1991, 7–15.

Meghalt Bogyay Tamás. Magyar Nemzet 1994. február 11.

Wehli Tünde



„DIE WIENER SCHULE DER KUNSTGESCHICHTE”  
IN MEMORIAM OTTO PÄCHT, OTTO DEMUS,  
GERTRAUT SCHIKOLA, GÜNTHER HEINZ

OTTO PÄCHT

1902. szeptember 7-én Bécsben született és 1988. április 17-én ugyanitt hunyt el. Tanulmányait 1920-ban Max Dvořáknál kezdte, majd Julius von Schlossernél folytatta és 1925-ben az utóbbinál doktorált. Ugyanebben az időben tanult Bécsben Tolnay Károly és Wilde János. Pächt egész életén át tartó érdeklődése a 15. századi németalföldi festészet, a Van Eyck fivérek művészete iránt a Dvořáktól kapott indíttatásra vezethető vissza. Dvořák korai halála miatt 1921-ben, Berlinben Adolf Goldschmidt-nél is hallgatott egy évet.

1927-ben újra kiadta Riegl „Spätromische Kunstindustrie”-jét, ezzel is kifejezve kötődését a bécsi művészettörténeti iskola e nagy alapítójához. 1963-ban, Bécsbe visszatérte előtt Rieglről írt tanulmánya az egyik legjobb elemzés Riegl gondolatvilágáról. Otto Pächt munkássága bizonyítja a legjobban ezt a szellemi örökséget. Rieglnek

a műalkotás vizsgálatából kiinduló kérdésfeltevéseit magáévá tette és sok részletében finomította és továbbfejlesztette. Nála is első helyen a műalkotás közvetlen tapasztalata állt, melyet a ma már könyvei mottójává vált módon a következőképpen fogalmazott meg: „Meggyőződésem szerint a művészet története számára az érvényes, hogy kezdetben volt a szem, nem a szó.” Pächt írásait és előadásait is az jellemzi, hogy a tárgyalt problémán messze túlmutató, az egész tudományágat érintő kérdéseket vet fel, szigorú logikával, mely a kifejezés precizitásával és gondossággal párosul.

A harmincas évek elején a művészettörténet módszereivel való tudatos foglalkozást szükségessé tette e tudományág viszonylag fiatal volta és a legjobbakkal az a szándéka, hogy a szakma önállóságát megvédjék. Ez a szándék hozta létre a „Kunstwissenschaftliche Forschungen” című folyóiratot, melyet Otto Pächt 1931-től 1933-ig szerkesztett és első jelentős tanulmányai, mint a „Die historische Aufgabe Michael Pachters” is itt jelentek meg. E tanulmányában Pacher művészetén keresztül bizonyítja, hogy a műalkotás nem különböző hatások summája, hanem az adott művészeti szituációra való aktív reagálás eredménye. A másik jelentős módszertani folyóirat, mely Pächt nevéhez fűződik, a „Kritische Berichte”, ahol Antal Frigyes is publikált; ennek szerkesztője Bruno Fürst volt, akihez Otto Pächtet egész életén át szoros barátság fűzte.

Otto Pächt a húszas és harmincas években Hans Sedlmayrrel és Guido Kaschnitz-Weinberggel együtt elismert vezető személyisége lett az ún. „New Viennese school”-nak, ahogyan Meyer Schapiro 1936-ban, a „Kunstwissenschaftliche Forschungen” második kötetéről az Art Bulletinbe írt ismertetésében elnevezte ezt az iskolát. Schapiro itt jól körvonalazta az iskola forrásait, aláhúzva a „Gestaltpsychology” rá gyakorolt jelentős hatását. Otto Pächt közvetlen baráti köréhez tartozott ekkor és később is, halálukig Robert Musil és Oskar Kokoschka, akikkel együtt vitatta meg a művészeti kérdéseket.

Pächt soha nem állított fel metodikai téziseket anélkül, hogy konkrét példával ne illusztrálta volna. Jól kifejezi ezt az az 1971–1972-ben tartott előadássorozata is, melynek a „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis” címet adta. Az ikonográfiai módszerrel kapcsolatos állásfoglalása a bonni kongresszuson 1964-ben elhangzott „Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung” című előadásában tömören nyilvánul meg.

Pächtnek magából a mű vizsgálatából kiinduló módszerében a bécsi iskola nagy alapítóinak hagyományait folytatja. Nemcsak Dvořák és Schlosser, hanem már Eitelberg és Wickhoff is múzeumigazgatókból lettek professzorok és szemináriumai is a múzeumi tárgyakhoz kötődtek. Otto Pächt azt írja Rieglről, hogy amikor elhagyta a múzeumot, hogy akadémiai pályafutását elkezdje, mélyen hiányolta az eredeti műtárgyakkal való



1. Otto Pächt a bécsi művészettörténeti kongresszuson, 1983-ban



szoros kapcsolatot. Jan Białostocki 1983-ban, a bécsi művészettörténeti kongresszuson elhangzott előadásában kiemelte a bécsi iskolában a múzeumi munka fontosságának szerepét a művészettörténet önálló tudománnyá fejlődésében.

Białostocki, Wickhoff, Riegl és Dvořák munkásságát tárgyalva hangsúlyozta, hogy az alapvető elméleti következtetések a múzeumi kutatás és katalogizálás eredményeként születtek meg. Pächt megállapítja Riegl munkásságát elemezve, hogy akkor fogalmazódott meg benne a keleti és klasszikus ornamentals kapcsolatának fontos kérdése, amikor a bécsi Iparművészeti Múzeum textilosztályán a többnyire publikálatlan anyaggal kezdett dolgozni. Otto Pächt a nyugati művészettel mindig is az antikvitás meghatározó szerepének tudatában foglalkozott. A hetvenes évek elején a rajz történetéről és a középkori könyvfestészetéről tartott bécsi előadásaiban számos példa részletes elemzése során világította meg ezt a kérdést.

Otto Pächt 1933-ban Heidelbergben August Griesbachnál habilitált, de a súlyosbodó politikai események következtében 1938-ban Angliában telepedett le, ahonnan csak 1963-ban tért vissza Bécsbe.

Érdeklődése angliai tartózkodása idején főként a könyvfestészet felé fordult. Ezen a területen nemzetközileg az egyik legtekintélyesebb művészettörténész lett. Londonban először a Warburg Intézetben kutatott és előadásokat is tartott itt, majd hamarosan dolgozni kezdett a British Museum tervezett miniatúra-katalogusán, így került szoros barátságba Francis Wormalddal.

A könyvfestészet foglalkozó első cikke 1938-ban a Burlington Magazinban jelent meg arról a geronai Martirologiumról, mely az 1400 körüli cseh könyvfestészet egyik kulcsdarabja és az 1962-es bécsi, a korszak kutatását meghatározó „Europäische Kunst um 1400” kiállításon — melyben Pächtnak jelentős része volt — először került bemutatásra. A Martirologium kapcsán Hoffmann Edithtel is levelezett a Szépművészeti Múzeum cseh miniatúráiról.[1]

Otto Pächt 1941-től az oxfordi egyetem tanára, könyvfestészeti kutatásait a Bodleian Library kéziratának katalogizálásával folytatta. Szisztematikus munkájának eredményeként születtek azok a kötetek, melyekben 3300 kéziratot dolgozott fel és amelyeket tanítványával, J. Alexanderrel együtt jelentetett meg az európai, olasz és angol kéziratokról 1966-ban, 1970-ben és 1973-ban. Ezek a feldolgozások példát mutattak a nagy könyvtárak katalogizálásához, amit François Avril is elismert a Bibliothèque Nationale esetében. Ez időben számos, jelentős könyvfestészeti cikket és könyvet publikált, mint a „Giottesque Episode in English Art” címűt, 1943-ban a Journal of the Warburg and Courtauld Institutes-ban, vagy az 1960-ban a St. Albans psalteriumról több szerzővel együtt kiadott monográfiát. E munkáiban elsőként vizsgálta az angol könyvfestészetet az európai művészettel való összefüggésében ikonográfiai és stílárius szempontból egyaránt.

Otto Pächtet 1963-ban a bécsi művészettörténeti tanszékre hívták. Ő örömmel vállalta ezt a feladatot, mert egész életében a bécsi iskolához tartozónak érezte magát, ám bár Oxfordban továbbra is szívesen látták volna, sőt, New York is mindent megtett, hogy az Institute of Fine Arts-hoz kösse. Visszatérése Bécsre újra a művészettörténeti oktatás nemzetközi központjává emelte, 1963 és 1972 között számos külföldi diák folytatta itt tanulmányait. Otto Pächt nagy odaadással szentelte magát új fel-



2. A Szentháromság. Részlet a burgundi paramentumkincsből.  
Bécs, Schatzkammer

adatának. Az utolsó részletig kifinomított előadásaiban olyan új átfogó elemzést adott többek között a középkori könyvfestészetéről, a németalföldi festészetéről, a Van Eyck testvérekről, Dürerről, Rembrandtról, amely előadásait a bécsi művészettörténeti élet kiemelkedő eseményeivé tette. Előadásai közül halála után tanítványai néhányat már több nyelven is kiadtak és további kötetek megjelenése várható. Pächt a doktorátusra készülőknek tartott szemináriumain (Privatissimum für Dissertanten) előadásainak egy-egy kérdéskörét tovább bővítette, a metodikai előadáshoz kapcsolódóan külön kitért a kvalitás problémájára. Szemináriumai egy részét az eredeti művek előtt tartotta, így például a Schatzkammerban, az Albertinában és a Kupferstichkabinetben, és soha nem mulasztotta el az Österreichische Nationalbibliothek kézirtárában, hogy az éppen ott levő tanítványait oda ne hívja, ha a legritkább francia, vagy flamand kéziratokkal foglalkozott. A festészet remekműveivel való találkozásból fakadó, magával ragadó lelkesedésének lehettek tanúi tanítványai az 1970-es spanyolországi tanulmányúton is a Pradóban.

Otto Pächt az egyetemi tanszék könyvtára és az Österreichische Nationalbibliothek kézirtára között osztotta meg munkanapjait. Tudatában volt annak, hogy



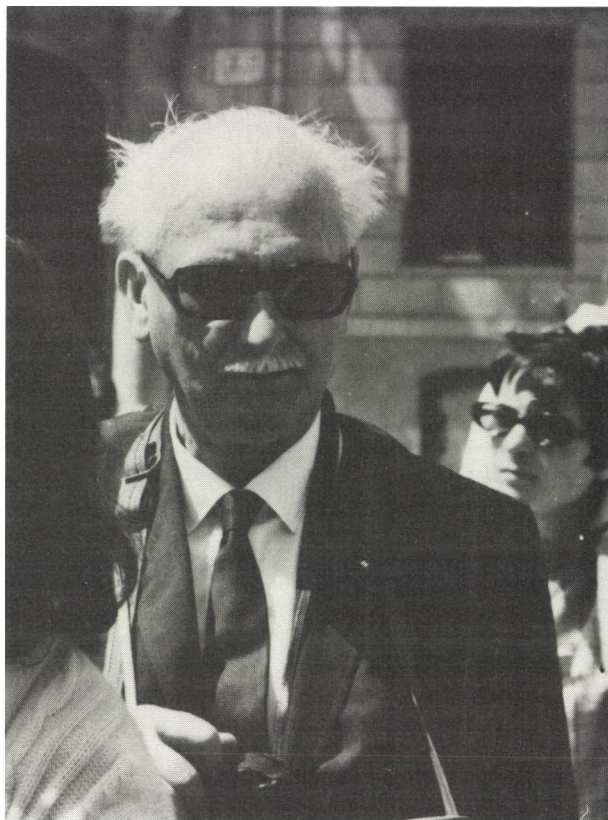
az európai középkori festészetből Itálián kívül a könyvfestészet őrízte meg a legtöbbet. A nagy könyvtárakat a középkori festőművészet múzeumainak tekintette, amelyek anyagából több mint egy évezred festészetének változásait nyomon lehet kísérni. Ez annál is inkább indokolt, mert a fennmaradt táblakép-, freskó- és üvegfestéssel szemben a miniatúrák maradtak meg a leginkább az eredeti állapotban. Ezért érezte fontosnak, hogy a Wickhoff által elindított „Illuminierte Handschriften” című sorozatot, melynek célja valamennyi ausztriai könyvtárban őrzött illuminált kézirat feldolgozása volt, folytassa. A korábban megjelent 20 főlőkötet közül 13 kötet foglalkozott kronológiai sorrendben a Nationalbibliothek anyagával, ezek közül 11 kötet H. J. Hermann munkája. Az Osztrák Tudományos Akadémia megbízásából Otto Pächt ezt a hatalmas vállalkozást két tanítványa segítségével haláláig folytatta. Ennek eredményeként jelent meg az a nyolc kötet, melyben a francia, holland és flamand kéziratokat dolgozta fel. Ezek a katalógusok jóval részletesebbek oxfordi elődeiknél és ma a nemzetközi mércét jelentik a műfajban. A bécsi gyűjtemény francia anyaga különösen gazdag és olyan kiemelkedő darabok vannak benne, mint a René-d’Anjou-kéziratok, vagy a flamandok esetében Burgundi Mária imakönyve; mindkettővel Pächt külön cikkben, illetve önálló kötetben is foglalkozott. Sokrétű munkásságát bibliográfiája bizonyítja. Barátja és kollégája, Otto Demus írta róla: „Er ließ sich bei aller persönlicher Bescheidenheit nichts »abkaufen«. Dabei war er von einer menschlichen Güte und Hilfsbereitschaft, die oft weit über fachliche Hilfe hinausging.”[2]

## OTTO DEMUS

1902. november 4-én született az alsó-ausztriai Harlandban és 1990. november 17-én Bécsben hunyt el. 1921-től 1927-ig a bécsi egyetemen Joseph Strzygowskinál, a keleti művészetek neves professzoránál tanult, 1928-ban nála promovált, majd egy évig asszisztense volt. 1937-ben Hans Sedlmayr-nél, Julius von Schlosser utódánál habilitált. A bizánci művészettel, az osztrák és európai középkori festéssel igen korán eljegyezte magát, e két kutatási területhez egész munkássága során hű maradt.

Már tanulmányaival egyidejűleg részt vett a műemlékvédelmi munkában. 1929-től 1936-ig Klagenfurtban, mint Karintia műemléki felügyelője dolgozott. Az egész területen aktív műemlékvédelmi tevékenységet fejtett ki, a restaurátorokkal szorosan együttműködve új irányt szabott a középkori falkép-helyreállításoknak. Óriási anyagismeretre tett szert, mely számos alapvető tanulmányban nyilvánult meg, ilyen például a „Der Meister von Gerlamoos” is (1937–1938). Mindamellett, hogy jelentős érdemeket szerzett a műemléki topográfiai munkában, a bizánci művészet iránti érdeklődését sem hanyagolta el. 1936-ban visszahívták Bécsbe, ahol továbbra is a műemlékvédelem kötelékében maradt.

1939-ben Angliába emigrált, amire nem feltétlenül kényszerült volna, de a legkisebb politikai kompromisszumra sem volt hajlandó. 1942-től 1945-ig a Warburg Intézet könyvtárosa volt és egyidejűleg a londoni egyetem tanáraként a Courtauld Institute-ban is tanított. Már Londonban előkészítette azt a két hatalmas munkát a bizánci mozaikdekorációról (1947) és a szicíliai normann mozaikokról (1949), amely megalapozta nemzetközi hírnevét a bizantinológia terén.



3. Otto Demus a bécsi Művészettörténeti Tanszék hallgatóival Szicíliában, 1971-ben

1946-ban visszahívták Ausztriába, ahol a háború után különösen súlyos helyzetben levő műemlékvédelem gondjait bízták rá. 1947-től 1965-ig elnöke volt a bécsi „Bundesdenkmalamt”-nak és nemzetközi tekintélyt szerzett a műemlékvédelemnek. Jelentősen hozzájárult a híres „Velencei Charta” megfogalmazásához.

Eme hatalmas feladat elvégzése után 1962-ben Karl Maria Swoboda utódként a bécsi egyetem művészettörténeti tanszékére hívták. Demus ragaszkodott hozzá, hogy a Sedlmayr távozásával megürült második katedra is be legyen töltve, így 1963-tól Otto Pächt is visszatért.

Wilde Ferenc 1963. április 28-án kelt levelében írta Molnár Zsuzsának: „S ha már Bécsről volt szó, hadd közöljek onnan egy friss és hiteles hírecskét: kb. három hete aláírták az Otto Pächt kinevezését Demus mellé; s így e bécsi katedra körüli hosszú harc, herce-hurca, — bizonyára tetszetek róla hallani, ha mástól nem, Bénéktől, — ezzel véget ért. Pächt ugyan még Oxfordban van, csak szeptemberben foglalja el állását. (S akkor hát tényleg megkezdődik — a bécsi vicc szerint — a karoling-korszak után [Karl Swoboda] az ottoniánus-korszak [Demus keresztnéve is Otto].”[3] A két professzor kutatási területe a legszerencsésebben egészítette ki egymást és ez vezetett a már említett legendás korszakhoz.

Oktatói tevékenysége mellett nemcsak a bizánci művészet területén folytatta töretlenül tudományos munkásságát, hanem ezzel párhuzamosan egyre fokozottabb érdeklődéssel fordult a nyugat-európai középkori művészet felé is. Ennek a bizánci kultúrkörrel való kapcsolatát számos tanulmányban megvilágította és 1970-ben könyv



formában is összefoglalta. 1968-ban jelent meg hatalmas összefoglaló műve az európai román kori falfestészetéről. Ebben együtt jelentkezik a gyakorló műemlékes, a biztos kvalitásérzékkel rendelkező művészettörténész és a művészeti áramlatokat tisztán látó tudós tapasztalata. Demus ugyanakkor nagy súlyt fektetett a komplett ikonográfiai program meghatározására és a román kori architektúra és a festett dísz egységének hangsúlyozására. Így például az 1970-es barcelonai tanszéki kiránduláson, a katalán művészet legtöbb középkori freskót — ideális módon, rekonstruált építészeti összefüggésben — őrző múzeumában tanítványainak részletesen kifejtette a kérdéssel kapcsolatos problémákat.

Otto Demus tudományos tevékenységét 1973-tól mint nyugalmazott egyetemi tanár még nagyobb energiával folytatta. Idejének egy részét Velencében, a San Marco mozaikjainak nehéz helyszíni tanulmányozásával töltötte, melyek letisztítása ekkor kezdődött. Ez időben gyakran megfordult a washingtoni Dumbarton Oaks-ban, ahol már korábban is kutatót. A San Marco mozaikjairól már 1935-ben írt egy monográfiát, 1960-ban pedig az építészeti és épületszobrászati kérdéseket dolgozta fel egy kötetben. A hatalmas, négy kötetes mű a mozaikokról 1984-ben jelent meg. „It is a monument to its author's lifelong devotion to San Marco and also a monument to his scholarship.” – olvashatjuk Hans Belting nekrológiájában.[4]

Utolsó nagy munkájában ifjúkori témájához, a karintiai művészethez tért vissza. A karintiai késő gótikus szárnyasoltárokról készített, 752 oldalas, 942 fotót tartalmazó opus nyomdai korrektúráját még el tudta végezni, de könyvének megjelenését már nem érte meg. 88. életévében, 1990 júliusában utószót írt művéhez, amelyben hangsúlyozta, hogy e szárnyasoltárok értéke a legtöbb esetben nem a részletek művészi rangjában rejlik, hanem abban a harmonikus egységben, melyet ezek az oltárok a templombelsővel együtt képeznek. Emlékeztetett arra, hogy annak ellenére, hogy már a harmincas évekből autopsziából ismert szinte minden egyes darabot, könyvének írásakor szükségesnek tartotta az eredetivel való újrasmzesülést, nem utolsósorban az oltárok jelenlegi állapotának rögzítését, a különböző restaurálások eredményének és az eredeti polikrómiának a megkülönböztetését. 1985 októberében ellátogatott a Magyar Nemzeti Galériába is, a magyarországi és karintiai szárnyasoltárok közötti esetleges kapcsolatok megállapítása céljából.

Otto Demus könyvének újszerűsége abban rejlik, hogy az oltárokat műhelyek szerint csoportosította a stílári kitériumok alapján, a korábban szokásos topografikus, illetve festészeti és szobrászati tagolással szemben. Ezáltal elődeinél hitelesebb képet nyert a középkori mesterek munkamódszeréről és vándorlásairól. A St. Veit-i, Spittal a. d. Drau-i, villachi műhelyek tárgyalása után a stájerországi és déltiroli oltárokkal fennálló kölcsönös kapcsolatokat is elemezte. Otto Demus posztumusz könyve például szolgálhat a magyarországi oltárfeldolgozásokhoz is.

#### GERTRAUT SCHIKOLA

A bécsi Művészettörténeti Intézetnek harminc éven át volt könyvtárosa, 1962-től haláláig. Otto Pácht és Otto Demus professzorsága idején az általa vezetett könyvtár

volt az a szellemi műhely, amelyben egyetemi tanárok és diákok egyaránt dolgoztak.

1931. október 16-án született Bécsben és 1992. május 16-án itt hunyt el. 1949-ben kezdte el tanulmányait művészettörténet szakon Karl Maria Swobodánál és ezzel párhuzamosan a híres Berbalk-Atelier-ben ötvös képzést kapott, később könyvtárosi végzettséget is szerzett. 1960-ban Jakob Prandtauerről szóló disszertációval szerzett doktorátust és közvetlenül ezután római tanulmányútra ment. A barokk építészeti és szobrászati meghatározó maradt további tudományos érdeklődése szempontjából. Bár munkái alapján az osztrák barokk tehetséges szakemberének bizonyult, kutatásait háttérbe szorította könyvtárosi tevékenysége javára. A szerzeményezés nagy szakértelmet kívánó munkáját nála senki sem végezhetné volna jobban. A művészettörténeti tanszék neki köszönhetette azt a szabadpolcos könyvtári rendszert, amelyben diákok könnyűszerrel igazodhattak el egy-egy terület irodalmában.

Gertraut Schikola messzemenő segítséggel támogatta a kelet-európai kutatókat, ösztöndíjasokat, akik közül többekkel baráti kapcsolatba is került. Azon kevés nyugati kolléga közé tartozott, akik őszinte érdeklődést tanúsítottak a közép-európai országok művészete és annak kutatása iránt. Részt vett a lengyelországi barokk-konferenciákon, többször járt Magyarországon is, és megkülönböztetett figyelemmel kísérte a „keleti” szakirodalmat.

Maradandó életműve a bécsi tanszéki könyvtár, amelyben a jövő generáció művészettörténészei is fel fognak nőni.[5]



4. Gertraut Schikola (jobbról az első) a bécsi művészettörténeti kongresszuson 1983-ban



Günther Heinz személyében olyan tanár foglalta el 1976-tól az újabb kori művészettörténeti katedrát, aki éppúgy, mint a bécsi iskola első nagyjai, a Kunsthistorisches Museumból került az egyetemre. Ekkor már a barokk festészet ismert szakembere volt.

Günther Heinz 1927. augusztus 10-én született Salzburgban és 1992. január 14-én Bécsben halt meg. Először Salzburgban filozófiát hallgatott, majd 1945-től a bécsi Egyetemen művészettörténetet, régészetet és filozófiát tanult Karl Maria Swobodánál, Alfons Lhotskynál és Camillo Praschnikernél. 1950-ben a 17. századi salzburgi festészetéről és Johann Michael Rottmayr munkásságáról promovált és még ez évben a Kunsthistorisches Museum képtárába került. Tudományos munkásságához a továbbiakban a múzeum képtárának gazdag anyaga szolgált kiindulópontul. Az ambrasi kastélyban őrzött portrégaléria katalógizálásának eredményeit 1962-ben a múzeum évkönyvében publikálta, ezt a munkáját 1964-ben habilitációul ismerték el. A 17. és 18. századi osztrák barokk festészetnek és szobrászatnak éppúgy utolérhetet-

len szakértője lett, mint a flamand és itáliai barokk festészetnek. Már professzori kinevezése előtt is tartott előadásokat és múzeumi gyakorlatokat az egyetemi hallgatóknak. Aki az 1970-es évek elején Van Dyck-szemináriumán részt vehetett, ritka élményt tudhat magáénak. A múzeum raktári anyagában számos „felfedezést” tett, ezek a képek ma már az állandó kiállításon láthatók, így például *Avilai Szent Teréz* Rubenstől vagy Battista Caracciolo képe, az *Olajfák hegye*. [6]

Günther Heinz és Gertraut Schikola korai, csaknem egyidejű halála a bécsi és európai barokk kutatás tragikus vesztesége.

Az 1989-es strasbourgi művészettörténeti kongresszuson Artur Rosenauertől elhangzottakat mi is valljuk: „Amennyiben a művészettörténet a jövőben továbbra is a műalkotások kutatásával és a velük kapcsolatos kérdésekkel fog foglalkozni, úgy én nagyon is hiszek a bécsi iskola kérdésfeltevéseinek aktualitásában.” [7]

Török Gyöngyi

## JEGYZETEK

1 Otto Pächt e sorok írójától, aki 1969–1972-ig Herder-ösztöndíjként a bécsi egyetemen tanult és 1972-ben nála és Otto Demusnál doktorált, elsőként Hoffmann Edith felől érdeklődött és a budapesti magángyűjteményekről, melyeket 1938 előtt megtekintett. Vinzenz Oberhammer (1901–1993), a Kunsthistorisches Museum akkori főigazgatója (1955–1966) volt a házigazdája a nagy, 1962-es *Europarat*-kiállításnak, ő kérte fel Otto Pächtet az ebben való részvételre. Oberhammernek nagy érdemei voltak a múzeum gyűjteményeinek háború utáni újrafelállításában. Ő publikálta többek között a Munkácsy Mihály bécsi mennyezetképéhez készült vázlatokat, melyeket a Magyar Nemzeti Galéria őriz. (Vö.: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* 3/1980, 41–121, 165–208.) E munkához 1972–73-ban hosszan kutattunk nálunk.

2 A bécsi iskoláról, főként Otto Pächtről és a tiszteletére készült kiadványokból lásd az alábbi válogatást:

Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Kiad.: A. Rosenauer és G. Weber, *Oskar Kokoschka* előszavával. Salzburg 1972; *Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt*, a Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXV. kötete, 1972; *Festschrift für Otto Pächt zu seinem 80. Geburtstag*. Szerk.: A. Rosenauer, G. Schikola, J. Oberhaidacher. Wien 1982. (D. Streiff, K. Koshi, V. Herzner, Gy. Török, A. Rosenauer, Ch. Ziegler, M. Kühnenthal, U. Kreidl, R. Trnek, F. Koreny, Ch. Grössinger, J. Oberhaidacher, D. Kreidl kéziratok tanulmányaival, melyek később nyomtatásban különböző folyóiratokban jelentek meg.)

Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien, 4.–10. September 1983. Kiad.: H. Fillitz, M. Pippal. Band I: Sektion I. Wien und die Entwicklung der Kunsthistorischen Methode. Wien–Köln–Graz 1984; Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Ausstellung Collegium Hungaricum Wien, September 1983. Kiad.: E. Marosi, Budapest 1983; O. Demus: Otto Pächt. Nachruf. In: *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 138. (1988) 437–443. Wien 1988; C. Nordenfalk: Otto Pächt in memoriam. *Revue de l'Art* 82. 1988, 82–83; In memoriam Otto Pächt. R. Preimesberger, A. Rosenauer, G. Weber, J. Mitchell, D. Bogner, M. Sitt emlékezései. *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes* V. 1988, 4–16; M. Sitt: Otto Pächt. Am Anfang war das Auge. In: *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Kiad. M. Sitt, H. Dilly bevezetőjével. Berlin 1990, 25–61; J. Alexander: Otto Pächt (1902–1988). In: *Proceedings of the British Academy* 80. (1991) *Lectures and Memoirs*. Oxford 1993, 453–472.

3 Molnár Zsuzsa, a Magyar Nemzeti Galéria 1977-ben, korán elhunyt művészettörténésze, a 19. századi festészet alapos ismerője levelezésben állt Wilde János rokonával és mint az idézetből is kitűnik, Ferenczy Bénéiekhez is jó kapcsolat fűzte.

4 Otto Demus zum sechzigsten Geburtstag, az ÖZKD XVI. 1962: 3. száma, *Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt*, vö. 2. jegyzet; *Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag*. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 21. 1972. Vorwort von H. Hunger. Bibliographie seiner Arbeiten zur byzantinischen Kunstgeschichte von K. Kreidl-Papadopoulos, 1–6; Otto Demus zum 70. Geburtstag, az ÖZKD XXVI. 1972, 3/4. száma: Otto Demus zum 75. Geburtstag, az ÖZKD XXXI. 1977, 3/4. számában E. Oberhaidacher-Herzig: Otto Demus — Bibliographie der Arbeiten zur Westlichen Kunst. (143–145.); In memoriam Otto Demus. I. Hutter, W. Frodl, H. Buschhausen emlékezései. *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes* VII 1990, 5–9; W. Frodl: Nachruf. ÖZKD 45, 1991, 1/2, 126–128; H. Belting: Otto Demus (1902–1990). In: *Dumbarton Oaks Papers* 45. 1991, VII–XI; W. Krause: Nachruf Otto Demus. *Österreichische Hochschulzeitung* 2/1991, 24–25; G. Schmidt: Nachruf. Otto Demus. In: *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 141. 1991, 359–367; R. Hausherr: Nachruf auf Otto Demus. In: *Jahrbuch der Mainzer Akademie der Wissenschaften und Literatur* 42. (1991) Mainz 1992, 104–108. — az alábbi mondattal kezdi megemlékezését: „Er war Österreicher und Weltbürger, Sozialdemokrat und Grandseigneur zugleich.”

5 A. Rosenauer: Zum Gedenken an Frau Dr. G. Schikola. *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 44. 1992, 1–2; In memoriam Gertraut Schikola von A. Rosenauer, A. Lepsic, M. Reissberger. *Kunsthistoriker aktuell* IX. 1992, 3–4. Bibliographie zusammengestellt von V. Raidl.

6 I. Schemper-Sparholz: Günther Heinz zum 60. Geburtstag. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XL. 1987, 7–12; I. Schemper-Sparholz, B. Borchardt-Birbaumer: In memoriam Günther Heinz. *Kunsthistoriker aktuell* IX. 1992, 1–2.

7 A. Rosenauer: Zur Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: *L'Art et les révolutions. Actes du XXVIIe Congrès International d'Histoire de L'Art, Strasbourg 1–7 septembre 1989. Section 5. Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours*. Strasbourg 1991, 73–81.



- Ein neuer Ouwater? *Kunstchronik* 57. (N.F. 33) 1921/22, 820–821.
- Eine Ducento-Madonna. *Belvedere* 6. Wien 1924, 7–14.
- Das Verhältnis von Bild und Vorwurf in der mittelalterlichen Entwicklung der Historiendarstellung. *Phil. Diss.*, Wien 1925 (gépelt kézirat)
- Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus. *Belvedere* 9/10. 1926, 155–166.
- A. Riegl: Spätromische Kunstrandustrie. Új kiadás és függelék, Wien 1927
- M. J. Friedländer: Dierick Bouts—Joos van Gent. Berlin 1925. (Die altniederländische Malerei, III) Recenzió. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 1/2. Leipzig 1927/28; 1928/29, 37–54.
- Zur jüngsten Literatur über die gotische Tafel- und Glasmalerei Österreichs. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 1/2. Leipzig 1927/28; 1928/29, 161–175.
- Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929
- Das Ende der Abbildtheorie. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 3/4. Leipzig 1930/31; 1931/32. 1–9.
- Kunstwissenschaftliche Forschungen 1–2, Berlin 1931/32. Szerkesztő és kiadó.
- Die historische Aufgabe Michael Pachters. *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1. 1931, 95–132.
- Die Bildillusion in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Előadás 1931. július 8-án a „Kunstwissenschaftliche Gesellschaft”-ban Freiburg/Br.-ban; ismertette: A. Kempf. *Oberrheinische Kunst* 5. Freiburg/Br. 1932, 258.
- Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2. 1933, 75–100.
- G. A. S. Snijder, Romeinsche Kunstgeschiedenis. Tijdschrift voor geschiedenis, 40, 1925. Recenzió. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 6. Zürich, Leipzig 1937, 3–15.
- A Bohemian Martyrology. *The Burlington Magazine* 73. 1938, 192–204.
- Jean Fouquet: A study of his style. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4. London 1940/41, 85–102.
- A Book of Hours by Jean Fouquet. *The Bodleian Library Record* 1. Oxford 1941, 245–247.
- A Giottesque Episode in English Medieval Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6. 1943, 51–70. (ua. in: *England and the Mediterranean Tradition*. Oxford 1945, 40–59.)
- Holbein and Kratzer as Collaborators. *The Burlington Magazine* 84. 1944, 134–139.
- The Master of Mary of Burgundy. *The Burlington Magazine* 85. 1944, 295–300.
- Two Manuscripts of Ellinger. Abbot of Tegernsee. *The Bodleian Library Record* 2. Oxford 1947, 184–185.
- The Master of Mary of Burgundy. London 1948
- Italian Illuminated Manuscripts from 1400–1550. Catalogue of an exhibition in the Bodleian Library, Oxford 1948 (Catalogue entries by O. Pächt), Oxford 1948.
- Anglo-Saxon Studies on Illumination. Supplement to the Bibliography 1939/1945. *Scriptorium* 3. Anvers, Bruxelles 1949, 159–160.
- Hugo Pictor. *The Bodleian Library Record* 3. Oxford 1950, 96–103.
- Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13. London 1950, 13–47. (Reprint in: *The Garland Library of the History of Art*, Vol. 5. Medieval Art. New York—London 1976; franciául: *Les premières études d’après nature dans l’art italien et les premiers paysages de calendrier*. Paris 1991)
- Giovanni da Fano’s Illustrations of Basinio’s Epos Hesperis. *Studi Romagnoli* 2. Faenza 1951, 91–111.
- The Tower of Barbara and the Tower of Babel. In: *Festschrift for Johannes Wilde*, London 1951 (Gépelt kéziratot példány a londoni Courtauld Institute-ban)
- Byzantine Illumination. Oxford 1952 (Bodleian Picture Books 8.)
- The „Carrying of the Cross” by Bernard van Orley. In: *Oriel Record*. Oxford 1952. 16–20.
- Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance. *Alte und Neue Kunst* 1. Wien 1952, 70–78.
- Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis-Handschrift. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 3/4. München 1952/53, 172–180.
- Flemish Art 1300–1700. Winter exhibition, 1953/54. Royal Academy of Arts. (Catalogue of the illuminated MSS by O. Pächt) London 1953.
- A new book on the Van Eycks. *The Burlington Magazine* 95. 1953, 249–253. (Recenzió L. Baldass: Jan van Eyck c. könyvéről, London 1952)
- An unknown Cycle of illustrations of the Life of Joseph. Jeanne Pächtel együtt. *Cahiers Archéologiques* 7. Paris 1954, 35–49.
- Die Anfänge der humanistischen Buchdekoration. Vortrag während der Tagung „Ursprünge und Anfänge der Renaissance”, München, März 1954. *Kunstchronik* 7. München 1954, 147.
- C. R. Dodwell, *The Canterbury School of illumination*. Cambridge 1954. Recenzió in: *The Oxford Magazine*. Oxford 1955, 298.
- Panofsky’s Early Netherlandish Painting, I. und II. Recenzió. *The Burlington Magazine* 98. 1956, 110–116; 267–279.
- A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry. *The Burlington Magazine* 98. 1956, 146–153.
- René d’Anjou et les Van Eyck. In: *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*. Paris 1956, 41–57.
- The Illustrations of St. Anselm’s Prayers and Meditations. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19. London 1956, 68–83.
- Un tableau de Jacquemart de Hesdin? *Revue des Arts* 6. 1956, 149–160.
- Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration. In: Fritz Saxl, 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England. London 1957, 184–194.
- Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis. In: *Festschrift für Karl M. Swoboda*. Wien 1959, 213–221.
- Josua Bruyn, Van Eyck Problemen (De Levensbron- Het Werk van een Leerling van Jan van Eyck), Utrecht 1957. Recenzió. *Kunstchronik* 12. München 1959, 254–258.
- The St. Albans Psalter. C. R. Dodwell és F. Wormaldal együtt. The full-page miniatures by O. Pächt. London 1960 (Studies of the Warburg Institute, 25)



- Zur Vorgeschichte des Buches „Nachlass zu Lebzeiten“. In: Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung, Zürich 1960, 386–387.
- H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957. Recenzió. Medium Aevum 29. Oxford 1960, 151–154.
- The „Avignon Diptych“ and its Eastern Ancestry. In: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961, 402–421.
- A Cycle of English Frascos in Spain. The Burlington Magazine 103. 1961, 166–175.
- The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England, Oxford 1962
- Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache. In: Europäische Kunst um 1400. Kiállítási katalógus. Kunsthistorisches Museum, Wien 1962, 52–65.
- Art Historians and Art Critics, VI: Alois Riegl. The Burlington Magazine 105. 1963, 188–193. Némétül in: Alois Riegl: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. (Kunstwissenschaftliche Studientexte. Kiadta: Freidrick Piel. I.) München 1985
- Zur Entstehung des „Hieronymus im Gehäus“. Pantheon 21. 1963, 131–142.
- Essais en l'honneur de Jean Porcher. (Együttes kiadás C. Nordenfalkkal) Gazette des Beaux-Arts 6. Pér. 62. Paris 1963.
- The Limbours and Pisanello. In: Essais en l'honneur de Jean Porcher. Gazette des Beaux Arts 6. Pér. 62. Paris 1963, 109–122.
- I. Ragusa, R. B. Green, Meditations on the Life of Christ, Princeton 1961. Recenzió. Medium Aevum 32. 1963, 234–236.
- The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art. In: Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of History of Art, New York 1961, Vol. I. Princeton 1963, 67–75.
- Vita Sancti Simperti. Berlin 1964
- A. Riegl, Historische Grammatik der bildenen Künste. (Együttes kiadás K. M. Swobodával.) Graz, Köln 1966
- Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, I. German, Dutch, Flemisch, French and Spanish Schools. J. J. G. Alexanderrel együtt. Oxford 1966
- Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Bd. III. Berlin 1967, 262–271.
- Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22. 1969, 43–58.
- Meister Francke-Probleme. In: Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1969, 22–27.
- Die Bischofshofener Ablassstafel. ÖZKD 23. Wien 1969, 1–8.
- Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, II. Italian School, J. J. G. Alexanderrel együtt. Oxford 1970
- Meister Francke-Probleme. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 14/15. Hamburg 1970, 77–78.
- Der Weg von der zeichnerischen Buchillustration zur eigenständigen Zeichnung. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 24. 1971, 178–184.
- Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. III. British, Irish and Icelandic Schools. J. J. G. Alexanderrel együtt. Oxford 1973.
- Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. 1. Französische Schule, 1. 2 Bde, Wien, 1974. Dagmar Thoss-szal együtt. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommentaren für Schrift- u. Buchwesen des Mittelalters, Reihe I. Bd. 1)
- Historia Romanorum. Cod. 151 in scriin. der Staatsbibliothek Hamburg, Berlin 1974 (Propyläen-Faksimile, Tilo Brandis-szal együtt)
- René d'Anjou-Studien. 1. Teil. JKSZ 69. 1973 (Wien 1974), 85–126.
- Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses. JKSZ 70. 1974, 39–86.
- Max Dvořák. Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunsthistorischen Forschung. Kiadás és bevezető. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27. 1974, 7–19.
- Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 3. Holländische Schule, 2 Bde, Wien 1975. Ulrike Jennivel együtt. (Österr. Akad. d. Wissenschaften, Veröffentl. d. Komm. f. Schrift- und Buchwesen d. Mittelalters, Reihe I, Bd. 3)
- Die früheste abendländische Kopie der Illustrationen des Wiener Dioskurides. Für Hugo Buchthal zum 65. Geburtstag. Zeitschrift für Kunstgeschichte 38. München, Berlin 1975, 201–214.
- Francis Wormald. The Winchester Psalter, London 1973. Recenzió. Kunstchronik 28. 1975. 175–182.
- Die niederländischen Stundenbücher des Lord Hastings. In: Litterae textuales. Essays presented to G. I. Lief-tinck, 4. Amsterdam 1976, 28–32.
- Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 2. Französische Schule 2. 2 Bde, Wien 1977. Dagmar Thoss-szal együtt. (Österr. Akad. d. Wissenschaften, Veröffentl. d. Komm. f. Schrift- und Buchwesen d. Mittelalters, Reihe I, Bd. 2)
- René d'Anjou-Studien, 2. Teil. JKSZ 73. 1977, 7–106.
- Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. Szerk.: J. Oberhaidacher, A. Rosenauer, G. Schikola. München 1977 [Második javított kiadás: München 1986. Japánul kiadta és fordította Koichi Koshi. Tokyo 1982; spanyolul: Historia del arte y metodología. Fordította Francisco Corti. Madrid 1986 (1. kiadás), 1989 (2. kiadás), 1993 (3. kiadás). Franciául: Questions de méthode en histoire de l'art. Préface d'Otto Demus. Paris 1994, olaszul: Metodo e Prassi nella Storia dell'Arte. Torino 1994; angol kiadás (London) 1994/95 folyamán megjelenik.]
- „La Terre de Flandres“. Pantheon 36. 1978, 3–16.
- Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Einführende Worte zur Eröffnung der Ausstellung. In: Codices manuscripti 5. Wien 1979, 1. 24–26.
- „Simon Mormion myt der handt“. Revue de l'art 46, Paris 1979, 7–15.
- Kritik der Ikonologie. Kivonat a „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis“-ból. München 1977, 235–250, 314–315. In: Ikonographie und Ikonologie. Szerk.: Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, 353–376. (Bildende Kunst als Zeichensystem. 1)



- Ludwig Heinrich Heydenreich. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 129. Wien 1980, 381–388.
- Drawings on Flyleaves in manuscripts at Oxford. In: R. W. Hunt Memorial Exhibition. Oxford 1980, 73–74.
- Le Portrait de Gonella. Le problème de son auteur. Gazette des Beaux-Arts VI. 1981, 97–123.
- Dévotion du Roi René pour sainte Marie-Madeleine et le sanctuaire de Saint-Maximin. In: Chronique méridionale 1. Avignon 1981, 15–28.
- Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 6. Flämische Schule. 1. 2. Bde, Wien 1983. Ulrike Jennivel és Dagmar Thoss-szal. (Österr. Akad. d. Wissenschaften. Veröffentl. d. Komm. f. Schrift- und Buchwesen d. Mittelalters, Reihe 1, Bd. 6)
- Die Evangelistenbilder in Simon Benings Stockholmer Stundenbuch. (Kgl. Bibliothek, A 227) Carl Nordenfalk zu seinem 75. Geburtstag gewidmet. In: Nationalmuseum Bulletin 7, 2. Stockholm 1983, 71–92.
- Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. Kiadta Dagmar Thoss és Ulrike Jenni. München 1984 [Angolul: Book Illumination in the Middle Ages. Preface by J. J. G. Alexander. Fordította: Kay Davenport. London—New York 1986 (1. kiadás), 1993 (2. kiadás); spanyolul: La miniatura medieval. Una introducción. Fordította: Pablo Diener Ojeda. Madrid 1987 (1. kiadás), 1993 (2. kiadás); olaszul: La miniatura medievale. Una introduzione. Fordította: Flavio Cuniberto és Christa Pardatscher. Torino 1987 (1. kiadás), 1993 (2. kiadás); franciául (Paris) megjelenik 1995-ben.]
- Der Salvator Mundi des Turiner Stundenbuches. In: Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum. Stockholm 1987, (Nationalmuseum Skriftserie N. S. 9.) 181–190.
- Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. Kiadta Maria Schmidt-Dengler. Előszó: Artur Rosenauer. München 1989 (1. kiadás), 1993 (2. kiadás) [Angolul: Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. Fordította David Britt. London 1994]
- Rembrandt. Kiadta Edwin Lachnit. München 1991
- Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. Bevezető: Artur Rosenauer, kiadta: Monika Rosenauer. München 1994.
- Otto Pächt előadásai a bécsi Egyetemen*
- 1963/64 Einführung in die mittelalterliche Kunst Giotto
- 1964 Spätantike und frühchristliche Buchmalerei Dürer
- 1964/65 Künstlerische Beziehungen zwischen England und dem Kontinent 600–1200
- 1965 Künstlerische Beziehungen zwischen England und dem Kontinent 600–1200 II
- 1965/66 Die altniederländische Malerei
- 1966 Die altniederländische Malerei II
- 1966/67 Französische Malerei des 15. Jahrhunderts Methodisches zur kunstgeschichtlichen Praxis
- 1967 Die altfranzösische Malerei II
- 1967/68 Einführung in die mittelalterliche Buchmalerei Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts
- 1968 Karolingische Kunst
- 1968/69 Giotto und Duccio
- 1969/70 Dürer
- Geschichte der Zeichnung von der Spätantike bis zur Renaissance
- 1970 Spätantike und frühchristliche Buchmalerei Monumentalmalerei der Spätantike und des Frühchristentums
- 1970/71 Malerei der Spätantike und des Frühchristentums II. Methodisches zur kunstgeschichtlichen Praxis
- 1971/72 Buchmalerei der Spätantike und des Frühchristentums II Stilistische Aspekte der Malerei und Graphik Rembrandts
- 1972 Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei
- OTTO DEMUS BIBLIOGRÁFIÁJA
- I. Monográfiák
- Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. (E. Diezcel együtt) Cambridge Mass. 1931
- Kunst in Kärnten. Klagenfurt 1934
- Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100–1300. Baden bei Wien 1935
- Hans von Tübingen, Mariazeller Votivtafel. Klagenfurt—Wien 1947
- Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London 1947. Reprint: London 1976
- Le maître de Daphni. (Les peintres célèbres) Paris—Genf 1948
- The Mosaics of Norman Sicily. London 1949
- Frühe russische Ikonen. (E. Grabarral és V. N. Lazarevvel együtt) (UNESCO — Sammlung der Weltkunst 9) New York 1958 és Leipzig 1972
- The Church of San Marco in Venice. History — Architecture—Sculpture. (F. Forlati közreműködésével) Dumbarton Oaks Studies 6. Washington D. C. 1960
- Romanische Wandmalerei. (Aufnahmen von M. Hirmer) München 1968. Franciául: Paris 1970
- Byzantine Art and the West. (The Wrightsman Lectures 3) New York—London 1970
- The Mosaics of San Marco in Venice, 1–4. kötet. Chicago—London 1984
- The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Rövidített változat, kiad. H. L. Kessler, Dumbarton Oaks 1988
- Die spätgotischen Altäre Kärntens. (G. Müller-Guttenbrunn-Schimke és E. Herzig-Oberhaidacher előmunkálatainak felhasználásával) Forschung und Kunst 25. Klagenfurt 1991
- Die byzantinischen Mosaikikonen I. Die grossformatigen Ikonen (megjelenés alatt)
- II. Tanulmányok
- Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jahrhunderts. Belvedere 10. 1931, 87–99.
- Neu entdeckte Wand- und Deckenmalereien in Kärnten 1930. In: Die Denkmalpflege, Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Wien—Berlin 1931, 61–70.
- Gotische Fresken am Querhausgewölbe in Maria Saal. Ein Vorbericht. Belvedere, Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde 10. Zürich—Leipzig—Wien 1931, 86–89.



- Die Marienkrönung in Gailitz und die Malerei des „späten weichen Stils“ in Kärnten. In: Carinthia I. (122) Klagenfurt 1932, 57–61.
- Zur Restaurierung des Maria-Saaler Domes. In: Carinthia I. (122) Klagenfurt 1932, 129–130.
- Neuentdeckte Wandgemälde in der Stiftskirche von St. Paul im Lavanttal (Kärnten). Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Wien—Berlin 1932, 53–58.
- Neuentdeckte romanische Wandgemälde in St. Paul im Lavanttal. In: Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Wien—Berlin 1932, 179–180.
- Die Fresken in Deutsch-Griffen. Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Wien—Berlin 1932, 222–224.
- Eine Anastasis-Ikone vom Balkan. In: Festschrift für J. Strzygowsky zum 70. Geburtstag. Klagenfurt 1932, 31–34, 1 kép
- Studies among the Torcello Mosaics I–III. The Burlington Magazine 82/483. 1943, 136–141, 2 kép; 84/491. 1944, 41–44, 2 kép; 85/497. 1944, 195–200, 5 kép
- Wandgemälde einer Gurker Werkstatt des 13. Jahrhunderts in Pettau. In: Carinthia I. (123) Klagenfurt 1933, 182–184.
- Neu aufgedeckte Wandgemälde in Mauthen (Kärnten). Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Wien—Berlin 1933, 47–51.
- Freskenrestaurierungen in Maria-Saal (Kärnten). Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Wien—Berlin 1933, 169–170.
- Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt. (Die Stadt Klagenfurt) In: Die Kunstdenkmäler Kärntens. Karl Ginhardt kiad. Klagenfurt 1934, 455–548.
- Denkmalpflegerische Arbeiten und Neuentdeckungen der letzten zwei Jahre in Kärnten. I. Gemälde. In: Carinthia I. (124) Klagenfurt 1934, 106–123.
- Denkmalpflegerische Arbeiten und Neuentdeckungen der letzten zwei Jahre in Kärnten. II. Plastik. In: Carinthia I. (125) Klagenfurt 1935, 107–119.
- Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik. In: Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, 24. és 25. Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte Kärntens, Festgabe für Dr. Martin Wutte. Klagenfurt 1936, 180–190.
- Neue Forschungen zur Geschichte der ältesten Kärntner Tafelmalerei (1420–1475). In: Carinthia I. (126) Klagenfurt 1936, 14–28.
- Die neuentdeckten Wandgemälde in Feistritz an der Drau. In: Carinthia I. (127) Klagenfurt 1937, 62–68.
- Die Fresken in Strassen in Osttirol. Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst. Wien 1937, 144.
- Artus. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Otto Schmitt kiad. I. Band. Stuttgart 1937, 1127–1132.
- Der Meister von Gerlamoos (Erster Teil). JKSW N. F. 11. 1937, 49–86.
- Der Meister von Gerlamoos (Zweiter Teil). JKSW N. F. 12. 1938, 77–116.
- Die Gotische Wandmalerei in Österreich. In: Die bildende Kunst in Österreich, Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1530). Karl Ginhardt kiad. Baden bei Wien 1938, 108–125.
- Der Kampf um die Erhaltung des beweglichen Kunstdenkmälerbesitzes in Österreich. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege. Berlin—Wien 1938, 128–132.
- Renoir's Parapluis. The Burlington Magazine LXXXVII. London 1945, 258–259.
- The Ciborium Mosaics of Parenzo. The Burlington Magazine 87/511. 1945, 238–245, 2 kép
- An unknown Mosaic Icon of the Palaeologan Epoch. Byzantina — Metabyzantina 1. 1946, 107–118, 1 tábla
- Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung. Phaidros 3. 1947, 190–194.
- Die Mariazeller Muttergottes Jakob Kaschauers. Die Furch. Wien, 22. Februar 1947.
- Gegenwartsaufgaben der österreichischen Denkmalpflege. ÖZD 1. 1947, 1–2.
- Die österreichische Denkmalpflege. In: 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848–1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. Wien 1948, 393–411.
- The Methods of Byzantine Artists. The Mint 2. 1948, 64–77.
- Eine Rembrandt-Travestie von Thomas Rowlandson. Phoebe, Zeitschrift für Kunst aller Zeiten 2. Basel 1949, 80–81.
- Gefährdete Denkmale. Schloss Niederweiden im Marchfeld. ÖZD 4. 1950, 61–64.
- Zur Frage des Taufsteindeckels von St. Stephan. ÖZD 4. 1950, 79. skk.
- The Tribuna Mosaics of the Florence Baptistery. In: Actes VI<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines. Paris 1948, 2. kötet. Paris 1951, 101–110, 2 kép
- Das älteste venezianische Gesellschaftsbild. JÖBG 1. 1951, 89–101, 4 tábla
- Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg. ÖZD 5. 1951, 13–22.
- Die Tafelbilder des Thomas von Villach. Restaurierungen und Entdeckungen. ÖZD 5. 1951, 23–26.
- Ein italienischer Wanderkünstler an der Donau. ÖZD 5. 1951, 46–57.
- Neuentdeckte Wandgemälde des Thomas von Villach. ÖZKD 6. 1952, 77–81.
- Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei. JÖBG 2. 1952, 95–104, 2 tábla
- Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San Marco, Venedig. In: Atti 20 Congresso di Studi sull' Alto Medioevo. Spoleto 1953, 181–187.
- Der Meister der Michaeler Plastiken. ÖZKD 7. 1953, 1–9.
- Die Tafel von Innernöring und die salzburgisch-kärntnerische Laib-Nachfolge. ÖZKD 7. 1953, 56–64.
- Die Wandmalereien der Georgskapelle in Bischofshofen. (Theodor Hoppeval együtt) ÖZKD 7. 1953, 89–95.
- Observations on the Frueauf Workshop (Remarques sur l'atelier Frueauf). Gazette des Beaux-Arts 44. 1954, 229–236 és 293–295.
- Studien zu Michael Pachters Salzburger Hochaltar. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16. (20) Wien 1954, 87–118.
- Der toskanische Inkrustationsstil und Venedig. Alte und Neue Kunst, Wiener kunstwissenschaftliche Blätter 3. Wien—München 1954, 1–7.
- Die Reliefigen der Westfassade von San Marco. Bemerkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des 13. Jahrhunderts. JÖBG 3. 1954, 87–107, 6 kép



- Burg und Schloss in der Denkmalpflege. ÖZKD 8. 1954, 41–45.
- Renaissance of Early Christian Art in XIII century Venice. In: Late Class. and Mediev. Studies in honour of A. M. Friend. Princeton 1955, 348–361, 8 kép
- Zwei marmorne Altarikenon aus San Marco. JÖGB 4. 1955, 99–121, 3 tábla
- Zwei neuentdeckte Wandmalereien des Thomas von Villach. ÖZKD 9. 1955, 13–17.
- Zur Lage. Eine Mahnung. ÖZKD 9. 1955, 41–47.
- Wandgemälde aus der Werkstatt Conrad Laibs in der Franziskanerkirche in Salzburg. ÖZKD 9. 1955, 89–95.
- Gefährdete Denkmale. Die Apsidenfresken des Gurker Domes. ÖZKD 10. 1956, 139–142.
- Zwei Dogengräber in San Marco, Venedig. JÖBG 5. 1956, 41–59, 4 tábla
- Ravenna und die mittelalterliche Kunst Italiens. In: Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantine (Ravenna 11.–24.3. 1956). Ravenna 1956, 55–60.
- Zur kirchlichen Denkmalpflege. In: Christliche Kunstblätter, Linz 1957, 4. füzet, 1.
- Eine Wiedergefundene Madonnenfigur Michael Pachters. ÖZKD 11. 1957, 1–8.
- Arbeiten der Denkmalpflege an Bauten Johann Bernhard Fischers von Erlach. ÖZKD 11. 1957, 13–25.
- Zum Geleit. ÖZKD 12. 1958, 117–120.
- Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. In: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen Kongress. IV. 2. München 1958, 63. oldal, 32 kép
- Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts. JÖBG 7. 1958, 87–104, 4 tábla
- Salzburg, Venedig und Aquileia. In: Festschrift K. M. Swoboda zum 28. Januar 1959. Wien 1959, 75–82.
- Karl Maria Swoboda als Forscher. In: Festschrift Karl M. Swoboda. Wien—Wiesbaden 1959, 7–11.
- Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. DOP 14. 1960, 87–119, 32 kép
- Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. JÖBG 9. 1960, 77–89, 2 tábla
- Zur Nachfolge des Albrechtsmeisters. ÖZKD 14. 1960, 114–122.
- Zur künstlerischen Herkunft des Thomas von Villach. Carinthia I. (151) Klagenfurt 1961, 625–635.
- Die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes. ÖZKD 15. 1961, 2.
- Nicola da Verdun. In: Enciclopedia universale dell'arte, vol. 9. Venezia—Roma 1963, 917–922.
- Zur Rekonstruktion des Deckenfreskos in der Akademie der Wissenschaften (Wien). ÖZKD 17. 1963, 50–52.
- Rapport complémentaire zu: V. N. Lazarev, Živopis' XI–XII vekov v Makedonni. In: Actes XII<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines 1961, 1. kötet. Belgrad 1963, 341–349.
- Nachruf Dagobert Frey. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1962. (112.) Wien 1963, 383–400.
- Nachruf Richard Kurt Donin. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1963. (113.) Wien 1964, 486–488.
- Maria lactans, Friesach, Petersberg. ÖZKD 18. 1964, 60–61.
- Millstätter Truhe. ÖZKD 18. 1964, 70–71.
- L'Art Byzantin das le cadre de l'Art Européen. In: Catalogue de l'Exposition de l'Art Byzantin. Athen 1964, 43–67.
- Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa. JÖBG 14. 1965, 139–155. (Az előző cikk német nyelvű változata)
- Nachruf Erwin Hainisch. ÖZKD 19. Wien 1965, 1. skk.
- Nachruf Leodegar Petrin. ÖZKD 19. 1965, 190.
- Ein Madonnenrelief in Seckau. In: Miscellanea pro arte. Festschrift Hermann Schnitzler. Düsseldorf 1965, 158–162.
- Zu den Tafeln des Grossgmainer Altars. ÖZKD 19. 1965, 43–45.
- Das Paradies von San Marco. In: Festschrift für H. von Einem zum 16. Februar 1965. Berlin 1965, 52–59.
- Eine Reliefplatte in San Marco. In: Χαρακτηριον εις Α. Κ. 'Ορλανδον I. Athen 1965, 57–58, 1 tábla
- Die Kommission für Burgenforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. In: Burgen und Schlösser in Österreich, Zeitschrift des Österreichischen Burgenvereins I. Wien 1965, 4.
- Kopie und Illusion. Festvortrag in der feierlichen Jahresversammlung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien am 4. Juni 1965. ÖZKD 19. 1965, 131–144. és Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1965. (115.) Wien 1966, 1–18.
- Bisanzio e la pittura a mosaico del Ducento a Venezia. In: Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento. Florenz 1966, 125–139.
- Bisanzio e la scultura del Ducento a Venezia. In: Venezia e l'Oriente etc. Florenz 1966, 141–155.
- Graphische Elemente in der spätantiken Plastik. In: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Freiburg i. Br. 1966, 77–81, 3 tábla
- Der „sächsische“ Zackenstil und Venedig. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert. Weimar 1967, 307–308.
- Die Farbe in der byzantinischen Buchmalerei. Palette 26. 1967, 3–11, 8 kép
- Zur Pala d'oro. JÖBG 16. 1967, 263–279.
- Vorbildqualität und Lehrfunktion der byzantinischen Kunst. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, I: Epochen europäischer Kunst. Berlin 1967, 92–98.
- Zu den Apsismosaiken von Sant' Apollinare in Classe. JÖB 18. 1969, 229–238, 3 tábla
- Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello. In: Mélanges Dj. Bošković. Starinar N. S. 20. 1969, 53–57.
- Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts. ÖZKD 23/3–4. (Mittelalterliche Wandmalerei, Funde 1959–1969) 1969, 107–119.
- Restorer and art historian. In: Muzea i Twórca (Mél. S. Lorentz) 1969, 205–212.
- Zur mittelalterlichen Kunst Kärntens. In: Katalog zur Ausstellung Kärntner Kunst des Mittelalters aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt, Wien 1970/71, 10–28.
- Zu den Fresken von Aynali Magara. JÖB 20. 1971, 295–297.
- Nachruf Josef Zykan. ÖZKD 26. 1972, 82. skk.
- Der Gurker „Ratschluss der Erlösung“. 2. rész. Carinthia I. (162.) Klagenfurt 1972, 55–64.
- Zu Nikolaus von Verdun. In: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hans Swarzenski. Berlin 1973, 141–149.
- Zu zwei Darstellungen der Geburt Christi am Klosterneuburger Ambo. In: Rhein und Maas, Kunst und



- Kultur 800–1400, Ausstellungskatalog, Bd. 2. Köln 1973, 283–286.
- Greceskaja ikona Osnovanija. In: Vizantija, Mélanges, V. N. Lazarev. Moskau 1973, 179–182.
- Die byzantinischen Emails im Salesianerkloster in Wien. ÖZKD 28. 1974, 1–4.
- Das Antiphonar von St. Peter. Kunstgeschichtliche Analyse. In: Kommentarband zu Codices selecti, vol. XXI. (Das Antiphonar von St. Peter. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Vindobonensis S. N. 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz 1969) Graz 1974.
- European Wall Painting around 1200. In: The Year 1200: A Symposium, The Metropolitan Museum of Art. New York 1975, 95–118.
- Zur steirisch-kärntnerischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Walter Frodl zum 65. Geburtstag gewidmet. Wien—Stuttgart 1975, 190–203.
- Elijah and Alexander. In: Studies in memory of David Talbot Rice. Edinburgh 1975, 64–67.
- Millstatt und Aquileja. Carinthia I. (165.) Klagenfurt 1975, 169–177.
- Nachruf Hans Robert Hahnloser. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1975. (125.) Wien 1976, 574–578.
- Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna. JÖB 25. 1976, 235–257.
- Probleme byzantinischer Kuppeldarstellungen. Cahiers archéologiques 25. 1976, 101–108.
- Probleme der Restaurierung der Mosaiken von San Marco im 15. und 16. Jahrhundert. In: Atti del II Convegno internazionale de storia della civiltà veneziana, Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente. Firenze 1977, 633–649.
- Ein Freskenzyklus Konrads von Friesach, ÖZKD 32. 1978, 63–71.
- Der skulpturale Fassadenschmuck des 13. Jahrhunderts. In: W. Wolters: Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Berlin 1979, 1–15.
- The „sleepless watcher“. Ein Erklärungsversuch. JÖB 28. 1979, 241–245.
- Venetian Mosaics and their Byzantine Sources. DOP 33. 1979, 337–343.
- Die Adventusengel von San Marco. In: Byzantios, Festschrift für H. Hunger. Wien 1984, 53–66.
- Zum Werk eines venezianischen Malers auf dem Sinai. In: Byzanz und der Westen. Wien 1984, 131–142.
- Die Kärntner Schnitzplastik des frühen 16. Jahrhunderts und Friaul. In: La scultura lignea in Friuli. Atti del simposio internazionale de studi. Udine 1985, 26–30.
- Ein Pustertaler Maler in Kärnten. In: Festschrift für N. Rasmo. Bozen 1986, 251–265.
- Schablonen — Ein „Rückzieher“. ÖZKD 40. 1986, 111–114.
- Zur Datierung der Apsismosaiken der Hagia Sophia in Thessalonike. In: Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Festschrift für F. W. Deichmann, II. Mainz 1986, 181–183.
- San Marco Revisited. DOP 41. 1987, 155. skk.
- Bemerkungen zu Meister Radovan in San Marco. JÖB 38. 1988, 389–393.
- Nachruf Otto Pächt. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 138. Wien 1988, 437–443.
- Burg Petersberg, Peterskirche, linker Seitenaltar. In: Österreichische Kunsttopographie, LI. Friesach, Profanbauten. Wien 1991, 83–86.
- ### III. Recenziók
- J. Strzygowski, Die altslawische Kunst. Augsburg 1929. Belvedere 8. 1929, 236–238.
- Monumenta artis Slovenicae. Szerk. France Stelé. Carinthia I. (125.) Klagenfurt 1935, 151. skk.
- Heinrich Hammer, Die Entwicklung der Kunst in Tirol. Carinthia I. (126.) 1936, 72–74.
- Heinrich Hammer, Die ältesten Kirchenbauten Tirols. Carinthia I. (126.) 1936, 74.
- V. Lasareff, The Mosaics of Cefalù. Art Bulletin 17. 1935, 184–232; Kritische Berichte 6. 1937, 16–20.
- Lilli Fischel, Die Karlsruher Passion und ihr Meister. ÖZKD 7. 1953, 48.
- Franz X. Kohla, Kärntens Burgen, Schlösser und wehrhafte Stätten. ÖZKD 7. 1953, 88.
- George H. Forsyth jr., The church of St. Martin at Angers. The architectural history of the site from the Roman Empire to the French revolution. ÖZKD 7. 1953, 127.
- Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. ÖZKD 7. 1953, 127.
- Raffaello Delogu, L'Architettura del medioevo in Sardegna. ÖZKD 87. 1954, 40.
- Thomas Zedrosser, Die Stadt Friesach in Kärnten. ÖZKD 8. 1954, 40.
- F. Unterkircher, La Miniatura Austriaca. ÖZKD 8. 1954, 123.
- G. Agnello, L'Architettura bizantina in Sicilia. Florenz 1952. BZ 47. 1954, 166–169.
- Hans Thümmeler, Der Dom zu Osnabrück. ÖZKD 9. 1955, 36. skk.
- Österreichische Aquarellisten, Fritz Novotny kiad., I. köt., Ludwig Münz, Rudolf von Alt. II. köt. Fritz Novotny, Oskar Laske. ÖZKD 9. 1955, 40.
- Kongressbericht, Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. ÖZKD 10. 1956, 46. skk.
- A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin. Paris 1957. Byz 28. 1958, 547–550.
- J. Deér, The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily. Cambridge Mass. 1959. Kunstchronik 13. 1960, 11–19.
- Hubert Schrade, Die Vita des heiligen Liudger und ihre Bilder. ÖZKD 15. 1961, 178.
- Lord Twining, A History of the Crown Jewels of Europe. ÖZKD 15. 1961, 179. skk.
- A. Dempf, Die unsichtbare Bilderwelt. Geistesgeschichte der Kunst. Einsiedeln—Zürich—Köln 1959. BZ 55. 1962, 338–339.
- H. Belting, Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus. ÖZKD 17. 1963, 186.
- G. Mazzariol—T. Pignatti, La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de'Barbari. ÖZKD 18. 1964, 166.
- Dénes Radocsay, Gotische Tafelmalerei in Ungarn. ÖZKD 18. 1964, 169. skk.
- K. Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln—Opladen 1963. BZ 57. 1954, 186–188.
- Nicolò Rasmo, Der Multscher-Altar in Sterzing. ÖZKD 19. 1965, 62.



- Eduard Probst, Schweizer Burgen und Schlösser. ÖZKD 19. 1965, 64.
- Paul Piper, Das Westfälische in Malerei und Plastik. ÖZKD 20. 1966, 55.
- S. Der Nersessian, Aght' amar, Church of the Holy Cross. Cambridge Mass. 1965. JÖBG 15. 1966, 384–387.
- R. Lange, Die byzantinische Reliefigone. Recklinghausen 1964. BZ 59. 1966, 386–387.
- S. Dufrenne, L'illustration des psautiers grecs du moyen-âge, I. (Pantocrator 61, Paris. Grec 20, Brit. Mus. 40.731) Paris 1966. JÖBG 16. 1967, 349–350.
- R. Mepissaschwili, Das architektonische Ensemble von Gelati (oroszul). Tbilisi 1966. JÖBG 16. 1967, 359–360.
- R. Naumann—H. Belting, Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1966. JÖBG 16. 1967, 352–355.
- V. Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century. London 1966. JÖBG 16. 1967, 355–359.
- Ch. Delvoye, L'Art Byzantin. Paris 1967. JÖB 18. 1969, 289.
- A. Grabar, Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden 1968. JÖB 18. 1969, 287–288.
- V. N. Lazarev, Michailovskije mozaiki. Moskau 1966. JÖB 18. 1969, 290–291.
- V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967. JÖB 18. 1969, 288–289.
- M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 1–3. kötet. Recklinghausen 1967. JÖB 18. 1969, 291–293.
- G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines. Paris 1969. JÖB 19. 1970, 323–324.
- H. Belting, Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden 1968. JÖB 19. 1970, 314–315.
- W. F. Volbach—J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten. (Propyläen Kunstgeschichte 3) Berlin 1968. JÖB 19. 1970, 311–313.
- C. Bellinati—S. Bettini, L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana. JÖB 19. 1970, 316.
- F. W. Deichmann, Ravenna. Geschichte und Monumente. Wiesbaden 1969. Gnomon 43. 1971, 78–82.
- S. Der Nersessian, L'illustration des psautiers grecs du moyen-âge, II: Londres, Add. 19.352. Paris 1970. JÖB 20. 1971, 369–370.
- S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris 1970. JÖB 20. 1971, 372–373.
- S. Radojčić, Geschichte der serbischen Kunst, von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Berlin 1969. JÖB 20. 1971, 370–372.
- D. Talbot Rice, Byzantine Painting. The Last Phase. London 1968. JÖB 20. 1971, 368–369.
- H. Kier, Der mittelalterliche Schmuckfussboden, unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, Düsseldorf 1970. JÖB 20. 1971, 369.
- F. Zuliani, I marmi di San Marco. (In: Venezia, Centro internazionale delle arti del costume, Venedig 1970) Art Bulletin 54/3. 1972, 347. skk.
- S. Pelekanides, Kalliergis, Athen 1973. JÖB 23. 1974, 369–371.
- Hugo Buchta, Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration. The Burlington Magazine CXVI. 1974, 114 skk.
- Wolfgang Erdmann, Die Reichenau im Bodensee. ÖZKD 28. 1974, 223. skk.
- S. Der Nersessian, Etudes byzantines et arméniennes, Louvain 1973. JÖB 24. 1975, 326. skk.
- S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore 1973. JÖB 24. 1975, 327. skk.
- Y. Christe, La vision de Matthieu, Paris 1974. JÖB 24. 1975, 328. skk.
- J. Lassus, L'illustration byzantine de Livre des Rois, Vatic. Grec. 333, Paris 1973. JÖB 24. 1975, 329.
- K. Kalokyris, The Byzantine Wall Paintings of Crete, New York 1973. JÖB 25. 1976, 346.
- A. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen-âge, Venedig 1975. JÖB 25. 1976, 347.
- K. Weitzmann, The Monastery of Sainte Catherine at Mount Sinai, Princeton 1976. JÖB 27. 1978, 401. skk.
- V. J. Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976. JÖB 27. 1978, 402.
- N. Thierry, Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au 10<sup>ème</sup> et 11<sup>ème</sup> siècles, London 1977. JÖB 27. 1978, 411.
- S. Der Nersessian, L'art arménien. Orient et Occident, Paris 1977. JÖB 27. 1978, 412.
- Consiglio Nazionale delle Ricerche. Studi sulla pittura medioevale Campana, Rom 1974, 1. kötet (1974) és 2. (1977) JÖB 29. 1980, 427. skk.
- H.-P. L'Orange—H. Torp, Il tempietto langobardo di Cividale, Rom 1977. JÖB 29. 1980, 425–427.
- E. Coche de la Ferté, Byzantinische Kunst, Freiburg—Basel—Wien 1982. JÖB 33. 1983, 408. skk.
- F. W. Deichmann, Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten, Wiesbaden 1982; uő., Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983. JÖB 33. 1983, 411. skk.
- Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig. F. W. Deichmann kiad., Wiesbaden 1981. JÖB 33. 1983, 416. skk.
- R. Pillinger, Studien zu römischen Zwischengoldgläsern, 1, Wien 1984. JÖB 35. 1985, 335.
- G. De Frankovich, Persia, Siria, Bisanzio e Medioevo artistico europeo, Neapel 1984. JÖB 38. 1988, 512.
- J. Unrau, Ruskin and St. Mark's, New York 1984. JÖB 39. 1989, 386.

#### GERTRAUT SCHIKOLA BIBLIOGRÁFIÁJA

- Beiträge zu einer Prandtauer-Monographie. Dissertation, Wien 1959
- Der Kremsmünsterer Hof in Linz. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz. Linz 1961, 37–44.
- Jakob Prandtauers Entwurf für das Stift Klosterneuburg. Jahrbuch für das Stift Klosterneuburg. NF 1. 1961, 175–188.
- Beiträge zu einer Prandtauer-Monographie. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 16/17. 1963/64/65, 53–54.
- Giorgio Torselli: Palazzi di Roma, Milano 1965. Recenzió. ÖZKD 22. 1968, 61.
- Schloss Hohenbrunn — ein Werk Jakob Prandtauers. In: Burgen und Schlösser in Österreich 4. 1968, 13–20.
- La bibliographie de l'histoire de l'art en Autriche. In: Bibliographie d'histoire de l'art. Paris 1969, 47–50.
- Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks. In: Geschichte der Stadt Wien. Neue Reihe VII, 1. Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien. Wien 1970, 85–164.



Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25. 1972, 247–258.

Bibliographie Otto Pächt. In: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg 1972, 13–15.

Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Wien. In: Universitätsbibliothek Wien aktuell Nr. 6/1974, 2–3.

Bibliothekswesen: Graz als Vorbild. In: Österreichische Hochschulzeitung Wien 26. 1974, Nr. 12, 5.

Die Fachbibliothek für Kunstgeschichte an der Universitätsbibliothek Wien. In: Mitteilungen der Vereinigung Österreichischer Bibliothekare 37. 1984, Nr. 1, 50–58.

Das öffentliche sakrale Denkmal in den habsburgischen Ländern. Die Auswirkung der Wiener Pestsäule. In: Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-skulptur. Symposium Poznan, 12.–18. Oktober 1981. Szerk. Konstanty Kalinowsky. Poznan 1985, 253–271.

Bernd Wolfgang Lindemann: Ferdinand Tietz. 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie. Weidenhof 1989. Recenzió. Zeitschrift für Kunstgeschichte 55. 1992, 153–158.

#### GÜNTHER HEINZ BIBLIOGRÁFIÁJA

Studien über die Malerei des XVII. Jh.s in Salzburg. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 94. 1954, 86. skk.

Die Stellung Johann Michael Rottmayrs in der Geschichte der Barockmalerei. In: Johann Michael Rottmayr. Werk und Leben, Gedächtnis-Ausstellung zum 300. Geburtstag. Salzburg 1954, 15. skk.

Notizen zur „Mostra di Guido Reni“ in Bologna. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 7. 1954, 36. skk.

Die italienischen, spanischen, französischen und englischen Malerschulen (F. Klaunerrel, E. H. Buschbeckel együtt). Kunsthistorisches Museum, Führer. Wien 1954

Studien über die Anwendung des Helldunkels in den Werken Guido Renis. JKSW 51. 1955, 189. skk.

Studien zu den Quellen der dekorativen Malerei im venezianischen Settecento. Arte Veneta 10. 1956, 142. skk.

Barock in Österreich. Christliche Kunstblätter 94/3. 1956, 24. skk.

Einzige barocke Bildergalerie in Wien. Alte und moderne Kunst 2. 1957, 7/8, 20. skk.

Die Entstehung der kirchlichen Barockmalerei in Rom und ihre Ausbreitung. Christliche Kunstblätter 96/3. 1958, 24. skk.

Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III. und Kaiser Leopolds I. JKSW 54. 1958, 173. skk.

Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie. Wien 1960

Die Galerie Harrach. Alte und moderne Kunst 5. 1960, 4, 2. skk.

Carlo Dolci. Studien zur religiösen Malerei im 17. Jh. JKSW 56. 1960, 197. skk.

Das Bild der Verkündigung Mariae vom Meister der Virgo inter virgines im Salzburger Museum Carolino Augusteum. In: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 1960. Salzburg 1961, 51. skk.

Zwei wiedergefundene Bilder aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. JKSW 58. 1962, 169. skk.

Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande. JKSW 59. 1963, 99. skk.

Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen und sein Belvedere. Wien 1963, 115. skk.

Die Florentinische Barockmalerei in ihrer Beziehung zu den Kulturzentren nördlich der Alpen. In: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 11. 1962/63, 9. skk.

Giorgione. (L. Baldass-szal együtt. II. Teil: Erläuterungen zu den Bildern) Wien—München 1964, 113. skk.

Holländische Meister des 17. Jh.s in Österreich. Alte und moderne Kunst 9. 1964, 3, 12. skk.

Aspetsberger. Rom 1964

Bemerkungen zu Bernardo Bellottos Tätigkeit am Hof der Kaiserin Maria Theresia in Wien. In: Bericht über die Bellotto-Konferenz, Dresden 1964

Beiträge zu Kindlers Malerei-Lexikon: Franz Anton Maulbertsch, Hans Memling, Bernart van Orley, Carlo Sarazeni, Jan van Scorel, Bernardo Strozzi, Paul Troger, Lucas van Valckenbroch, Meister der Virgo inter virgines. Zürich, 1964–1971. Ugyanezek in: Kindlers Malerei-Lexikon, München 1976

Kunsthistorisches Museum, Vienna, Pinacoteca. Novara 1966

Zur Dekoration des Schlafzimmers des Prinz Eugen in seinem Wiener Stadtpalast. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 11. 1967, 69. skk.

Ein Spätwerk von Johann Heinrich Schönfeld im Stift Reichersberg am Inn. ÖZKD 21. 1967, 164. skk.

Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien. JKSW 63. 1967, 109. skk.

Österreichische Kunsttopographie XXXVII. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen. (Die Kunstsammlungen. Die Gemälde) Wien 1969, 287. skk.

Beiträge zum Werk des Frans Floris. JKSW 65. 1969, 7. skk.

Die Gebrüder Grabenberger. In: 1000 Jahre Kunst in Krems. Ausstellungskatalog. Krems 1971, 195. skk.

Das Bild der heiligen Maria Magdalena von Luca Cambiaso in der „Galeria“ des Cavaliere Giambattista Marino. JKSW 67. 1971, 105. skk.

E. Maser, Disegni inediti di J. M. Rottmayr, Monumenta Bergomensis XXX, Bergamo 1971. Recenzió. Pantheon 30. 1972, 344. skk.

Bemerkungen über einige Werke der italienischen Monumentalmalerei in Wien. ÖZKD 26. 1972, 53. skk.

Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25. 1972, 268. skk.

Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passarotti. JKSW 68. 1972, 153. skk.

Geistliches Blumenbild und dekoratives Stilleben in der Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen. JKSW 69. 1973, 7. skk.

Malerei der Renaissance in Österreich. In: Renaissance in Österreich, Ausstellungskatalog. (Szerk. R. Feuchtmüller) Schloss Schallaburg 1974, 461. skk.

Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf. JKSW 71. 1975, 165. skk.

Bemerkungen zu einigen Bildgedanken des Annibale Carracci und seiner Schule. ÖZKD 29. 1975, 1–2, 23–32.



- Cigolis Maria Magdalena, ein bedeutendes Werk des toskanischen Barock. In: Salzburger Museumsblätter 36. 1975. szept., 26–27.
- Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. (Karl Schützcel együttl) Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum, Wien 1976 (1. kiadás), 1982 (2., javított kiadás)
- Einleitung zu: Peter Paul Rubens 1577–1640. Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum. Wien 1977, 17. skk. és 31. kat. szám
- Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias. In: Maria Theresia und ihre Zeit. Ausstellungskatalog. (Szerk. W. Koschatzky) Salzburg–Wien 1979, 277. skk.
- Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. In: Katholische Aufklärung und Josephinismus. (Szerk. E. Kovács) Wien 1979, 349. skk.
- Die figürlichen Künste zur Zeit Josephs II. In: Österreich zur Zeit Josephs II. Ausstellungskatalog. (Szerk. K. Gutkas) Melk 1980, 181. skk.
- Die Bildende Kunst der Epoche Maria Theresias und Josephs II. In: E. Zöllner–H. Möcker: Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. (Schriften des Jahrbuchs des Instituts für Österreichkunde 42.) Wien 1983, 188. skk.
- Gedanken zu Bildern der „Donne Famose“ in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. JKSW 77. 1981, 105. skk.
- Christus segnet die Salzburger. In: Von Österreichischer Kunst — Franz Fuhrmann gewidmet. Salzburg 1981, 101. skk.
- Die figürlichen Künste zur Zeit Joseph Haydns. In: Joseph Haydn in seiner Zeit. Ausstellungskatalog. (Szerk. G. és G. Mraz, G. Schlag) Eisenstadt 1982, 173. skk.
- Astronomie und Geschichtswissenschaft — Ein Deckenbild von Johann Michael Rottmayr. ÖZKD 37. 1983, 9. skk.
- Raffael und die Niederländische und Deutsche Kunst. In: Deutsch-italienische Studien des deutsch-italienischen Kulturinstituts Meran 5. Meran 1983, 101–134.
- Die Jahreszeiten in Apollon Palast und Saturns Reich. Parnass 3. 1984, 30. skk.
- Der Pedant — Zum Problem von Kennertum und wahrer Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Der Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes I/II. 1984/85, 8. skk.
- Vorwort. In: Der 100 Jahre Almanach des Verlages Anton Schroll & Co 1884–1984, Wien 1984, 5.
- Bemerkungen zu einem Quattrocento-Bildnis der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum in Wien. In: Festschrift Heinz Mackowitz. (Szerk. S. K. Moser és Ch. Bertsch) Innsbruck 1985, 105. skk.
- Die Idee des Römischen in der Bildkunst der Renaissance und des Barock. In: Götter und Römer — Mythos und Geschichte Roms im Spiegel der Kunst. Ausstellungskatalog. (Szerk. O. Sandner) Bregenz 1985, 41. skk.
- Der Romanismus der Niederländer und die Maniera. In: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausstellungskatalog. (Szerk. W. Hofmann) Wien 1987, 43. skk.
- Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Inhalt und Sinn von Bildern. (F. Klaunerrel együttl) Salzburg 1987
- Zu den Jahreszeiten in der bildenden Kunst. In: Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst. Szerk. H. Zeman. Wien—Graz—Köln 1989, 57–63.
- Die Gemäldeammlung im Stift St. Paul. In: Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. 900 Jahre Benediktinerstift. 2. kötet. Beiträge. Kiad.: J. Grabmayer, G. Hödl. Klagenfurt 1991, 701–708.

#### A rövidített periodikák jegyzéke:

Byz	Byzantion
BZ	Byzantinische Zeitschrift
DOP	Dumbarton Oaks Papers
JKSW	Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
ÖZD	Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege
ÖZKD	Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

*A bibliográfiákat összeállította Török Gyöngyi.*







## A SZENT LÁSZLÓ-ÉVFORDULÓ 1993-BAN MEGJELENT IRODALMA

Az 1993-ban megjelent, Szent László kultuszával foglalkozó publikációk zöme még szervesen hozzátartozik az 1992. év — I. László szentté avatásának 800. évfordulója — ünnepi kiadványaihoz. E tanulmányok, könyvek jelentős része ugyanis kifejezetten a megemlékezésekre készült, ám a hazai kiadói és nyomdai állapotok ellehetetlenülése és érdektelensége miatt csak egy évvel (vagy évekkel) később láthattak napvilágot. Ezért azután indokoltnak látszott összegyűjteni az idevágó írásokat és folytatni a Budapesti Könyvszemle (BUKSZ) hasábjain közölt bírálatot.[1]

A legjobban várt könyv kétségtelenül László Gyulának *A Szent László-legenda középkori falképei* című kötete volt.[2] A fokozatosan devalválódó Corvina Kiadó sülyesztőjében több mint egy évtizede heverő kézirat létezéséről minden szakember tudott, s évek óta várta megjelenését reménytelenül. Sorsa végül a Tájak—Korok—Múzeumok Egyesület jóvoltából oldódott meg. A szerkesztés során kiderült, hogy a mű felépítésén szükséges némi változtatás. Ezt elsősorban az elmúlt tíz évben napvilágra került új freskóciklusok (Csíkszentmihály, Felsőlövő, Gutor, Pónik, Székelydálya, Szentmihályfa) közzététele indokolta. Gyarapodott eközben a témára vonatkozó irodalom is, és olyan másolatok kerültek elő az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtárából, a Népzei Múzeum Adattárából, a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokából, a Soproni Múzeum Sorno-gyűjteményéből és magángyűjteményből, amelyeket még sohasem publikáltak.

László Gyula (pre)konceptiója közismert és lényegét tekintve 1943 óta változatlan. Véleménye szerint az ún. Szent László-legendákban honfoglalás előtti motívumok, egy pogány hősi epika maradványai élnek tovább mindekenélőtt a határvédelemre kötelezett népek (székelyek, szepesi lándzsások, gömör örök) településein. Feltételezése azonban csupán egyik, az újabb (például irodalomtörténeti) vizsgálatok szerint egyre nehezebben igazolható aspektusa e kérdéskörnek. A monográfiát a recenzens által összeállított bibliográfia, adattár és utótanulmány zárja le.[3] Ennek az áttekintésnek az első része tudománytörténeti jellegű, ahol szándéka szerint bemutatja, fölillantja mindazokat az — elsősorban művészettörténeti — interpretációs kísérleteket és lehetőségeket, amelyek szintén az elmúlt évtizedben születtek, s talán elmozdulást jelenthetnek végre a sokáig holtponton álló kutatásról. Másik része a téma későbbi elterjedését mutatja be, amelyek száma szintén gyarapodott megjelenése óta. Öröndefes tény, hogy a könyv kiadása után néhány hónappal később fölirták a kötetben még csak feltételelesen szereplő *Türje* volt premontrei prépostsági temploma Szent László-freskóciklusának ütközet-jelenetét.[4] A 14. század első évtizedeire datálható falkép egyrészt újfent megkérdőjelezi a határőr-teóriát, másrészt elgondolkod-

tató egy talán mégis létezett premontrei (váradelőhegyi?) előképet illetően. Váradelőhegy (promontorium Waradiensi) a magyarországi premontrei monostorok feje volt. Közvetítő szerepét az ócsai legendával kapcsolatban Tóth Melinda vetette föl először,[5] majd Lukács Zsuzsa foglalkozott esetleges kultuszformáló hatásával.[6] Miután azonban az épület teljesen elpusztult, források sincsenek egykori díszítését illetően, a művészettörténészek igen nagy fenntartással kezelték hipotéziseiket, amelyeket sajnos éppen a filiák megsemmisült emlékműve teszt továbbra is bizonyíthatatlanná.

Egy másik könyv ugyancsak évtizedek óta készült. Szőke Gyula albuma azonban nem szakembereknek szól. Jórészt korábbi tanulmányokra támaszkodva összeállított bevezető szövegét viszont igen gazdag képanyag illusztrálja, számos olyan alkotásra, elfeledett, lappangó műre (Szent László karereklyéje Dubrovnikban, a nyitrai piarista templom főoltárképe, a szobi rk. plébániatemplom főoltárképe stb.) hívva föl a figyelmet, külföldön található emlékre (Altomonte, Basel, Calgary, Courtland) is kitekintve, amelyekkel egy-két kivételtől eltekintve nemigen foglalkozott még senki.[7]

E kivételek közé tartozik Szabó Júlia. Gazdag jegyzet-apparátussal ellátott tanulmánya szintén a Corvina Kiadóban várakozott jobb sorsára évek óta több más kézirat mellett együtt.[8] A szerző a 19. századi festészet és grafika Szent László-ábrázolásainak főbb típusait (lovag és csodatévő szent király, a magyar romantika és a korai magyar historizmus hőse, Szent László, a történelmi hős) dolgozta föl. Szándéka szerint célja nem adattár összeállítása volt, csupán néhány fázist szeretett volna bemutatni abból a folyamatból, amelynek során a múltjára mindig is érzékeny magyar közgondolkodás és művészi feladatvállalás eljutott ahhoz az igényhez, hogy valakit korának körülményei (ruházat, környezet, célok) között szemléljen, majd a múlt emlékeinek felidézésével a múlt útjairól a jelen felé fordulva nyújtson tanulságokat és eszményeket.[9] Egy katalógusra persze mindettől függetlenül, mégis csak szükség volna, hiszen az anyag nagy része még továbbra is föl dolgozatlan, különösen, ami az egyéb műfajokat illeti.

Szent László kultuszának ugyancsak egyik kevésbé ismert oldalával, pestis ellen oltalmazó szerepkörével ismertetett meg Kerny Terézia rövid közleménye.[10] E téma először a 16. században bukkant föl — némi sztereotip középkori előzmény után — a *Szent László füve* monodában. A 18. században a meg-megismétlődő járványok adtak azután aktualitást ismét tiszteltének. A szent ikonográfiájában a történet viszonylag ritkán szerepelt. A Szent László füvéhez hasonló mirákulum például mindössze egyetlenegyszer fordul elő, a jezsuita Tarnóczy István verses Szent László-életrajzában egyik rézmetszetű illusztrációján.[11] A 18. században azonban egyre többször jelent meg alakja a pestis ellen fogada-





1. Szent László fiúvének mirákuluma. Rézmetszet Tarnóczy István  
verses Szent László-életrajzából, 1631





2. Rézmetszet a pozsonyi csata és a váci szarvasjelenés történetével, 17. század (?)

lomból állított Szentháromság-émlékműveken (Kassa, Kecskemét, Szentlászlópuszta, Veszprém stb), vagy oltárokon (Tálya, főoltár). További adatgyűjtés még nyilván bővíthetné az emlékek számát. Itt kell szót ejteni Kerny egy másik tanulmányáról. Ez I. László egyházalapításainak irodalmi, képzőművészeti és néprajzi előfordulásait vette számba. Eredetileg előadásként hangzott el 1992-ben, jelenleg sajtó alatt áll.[12] Ennek a témának szintén kevés az ábrázolása. Egy-két középkori alkotást leszámítva, leginkább a barokk korban örökítették meg. Külön csoportot alkotnak ezen belül is az ún. *váci szarvascsoda* (Géza és László herceg látomása) képzőművészeti földolgozásai, amelyeknek sora a kézirat leadása után egy újabb, feltehetően 17. századi, rézmetszettel gyarapodott. A jelenleg még ismeretlen provenienciájú és szerzőjű német nyelvű vaskos kalendáriumból (?) kivágott kép Szent László életéből két epizódot mutat be, a pozsonyi csatát és a szarvasüldözést.[13]

Az Ars Hungaricában két tanulmány a Szent László-ikonográfia egyik speciális típusával foglalkozott, egy publikációban pedig érintőlegesen kapott helyet a szent kultusza. Marosi Ernő *Mátyás király és korának művészete (A mecénás nevelése)* című kutatási beszámolójában (eredetileg a Corvina Kiadóhoz leadva 1989-ben) olyan problémákra, jelenségekre hívta föl a figyelmet a *Mátyás személyisége és a hazai hagyomány-fejezetben*, amelyek a

15. század második felének Szent László tiszteletét teszik árnyaltabbá.[14] Kerny Terézia *Szent László lovas ábrázolásait* gyűjtötte össze, amelyeket a régebbi irodalom — szinte kivétel nélkül — a szent 1660-ban elpusztított váradi lovas monumentumával hozott kapcsolatba. Ez a publikáció tulajdonképpen két korábbi előadásra támaszkodott.[15]

Wehli Tünde — részben ideilleszkedő — írása két alig ismert, bár sokszor publikált, 15. század végi és 16. század eleji fametszet ikonográfiáját elemezte, illetve tárta föl a megrendelés körülményeinek hátterét.[16] Egy 1517 előtt nyomtatott fametszet állt a középpontjában Borsa Gedeon közleményének is. Hans Sebald Beham három Árpád-házi férfi szentet ábrázoló, főlíans méretű grafikájáról analógiák segítségével meggyőzően mutatta ki, hogy azt egy feltehetően soha el nem készült esztergomi misekönyvbe szánták, amelyet — véleménye szerint — akkoriban leginkább Krakkóban lehetett kinyomtatni. Ez a terv azonban a mohácsi csatavesztés nyomán keletkezett általános zűrzavarban lekerült a napirendről.[17]

Lukács Márta több ismeretterjesztő cikk után végre a Művészettörténeti Értesítőben is publikálhatta elméletét Simone Martininek a calabrai Altomonte egyházi gyűjteményében őrzött táblaképéről.[18] Az egykor di- vagy poliptichonhoz tartozó oltártábla datálása az utóbbi évtizedben eléggé vitatottá vált a művészettörténészek kö-





3. Szent László lovas emlékműterve (?), 1698. Lavírozott toll, papír, Slovenská Národná Galéria, K. 5565.



rében. Lukács Márta szerint a nápolyi Anjou-udvarban élő Magyarországi Mária királyné személyes megrendelésére készült 1317–1322 között.

Néhány ünnepi megemlékezésre is sor került. *Moson-magyaróvárott* június 19-én a Szent László Alapítvány rendezett fényképkiallítást és emlékestet. Az ünnepi beszédet Püspöki Nagy Péter mondta. Egy héttel később fölavatták Lebó Ferenc alkotását, Szent László kútszobrát.[19] Győrött a már hagyományosnak számító Szent László Napok keretében két előadás hangzott el. Tempfli József *Szent László és Nagyvárad*, Kerny Terézia *Két mecénás (Zalka János és Ipolyi Arnold) Szent László-tisztelete* címmel tartott beszámolót június 27-én.[20] Budapesten a kőbányai plébániatemplomnál volt nagyszabású búcsú.

1993 legnagyobb kulturális eseményei azonban mégsem a Szent László-évforduló jegyében teltek. A közép-európai barokk évévé nyilvánított esztendőben Magyarországon és a környező országokban megrendezett reprezentatív kiállításokon és szakkatalógusaikban természetesen nem Szent László ábrázolásai álltak a középpontban, de még ezeken a bemutatókon is föltűntek olyan darabok, lappangó, ismeretlen alkotások, amelyek a szent kultuszával kapcsolatban újabb összefüggésekre, kapcsolatokra hívták föl a figyelmet és hozzájárultak a kevésbé kutatott barokk kori szenttisztelet jobb megismeréséhez. A budapesti kiállítás — nem véletlenül — Szent László törökellenes szerepét domborította ki.[21] Sárospatakon a régió szerényebb minőségű oltárszobrai között egy pataki óriás-töredék és egy tályai figura volt látható. (Tálya barokk Szent László-kultusza egyébként külön is megérdemelne egy földolgozást!)[22] Érthetetlen módon a monstre zágrábi kiállításról és hatalmas katalógusából gyakorlatilag teljesen kimaradt Szent László alakja.[23] Holott nemcsak rengeteg anyag van, mint ezt Andela Horvat publikációi vagy a zágrábi székesegyházról kiadott katalógusok és monográfiák igazolják, kutatóknál is akadna még bőven, amire például nem is olyan régen Berlász Jenő hívta föl a figyelmet.[24]

E hiátust bőségesen pótolta viszont a pozsonyi kiállítás, ahol Közép-Európa barokk kori szentkultuszáról adtak körképet.[25] Az összeállításból nem maradtak ki a magyarországi szentek sem, hiszen kultuszuk éppen a 17–18. században helyeződött új alapokra, nem utolsósorban a Habsburgok dinasztikus törekvéseinek köszönhetően. A Szent László-ábrázolások közül egy lavírozott tollrajz keltett szenzációt, nemcsak ikonográfiája miatt. A szent király lovasszobrát bemutató, kitűnő rajz Mattyasovszky László nyitrai püspök megrendelésére készült 1698-ban.[26] Szent László önálló lovas megformálása ebből az időszakból mind ez ideig egyetlen pecsétről volt csupán ismeretes.[27] A lap más kérdéseket is fölvet, mindenekelőtt a méltatlanul mellőzött nyitrai kultuszal kapcsolatban.

Semmi köze nincs e témához, ám végezetül mégis meg kell emlékezni a müncheni és prágai Nepomuki Szent János-kiállításról. Szerepelt ugyanis ott egy olyan



4. Ünnepi körmenet Győrött 1993. június 27-én

kegyérem, amelyet a magyar szakirodalom lassan húsz éve Szent László-ábrázolásként tart nyilván.[28] E kegyérem Feldebrőn került elő Kovalovszki Júlia ásatása során, majd Kolba Judit közölte a középkori ötvösművészetben található Szent László-emlékek között, fölíratát is föloldva(!)[29] Jóllehet a tanulmányhoz mellékelt rossz minőségű fényképről is egyértelmű, hogy szó sincs ott Szent Lászlóról, interpretációja makacsul tovább élt. A müncheni katalógusból kiderült, hogy tulajdonképpen egy Szent Vencel—Nepomuki Szent János éremről van szó, amelyik 1721–1729 között készülhetett, talán Rómában, s korábban igen nagy elterjedtségnek örvendett.

1993-ban elsősorban egy-egy részterületen születtek eredmények Szent László-kultuszának föltárása során. E szenttisztelet földerítése azonban még korántsem mondható befejezettnek, amire éppen a megjelent tanulmányok figyelmeztetnek. További kutatásokra van szükség a művészettörténetben, de más diszciplínákban is, elsősorban a korábban elhanyagolt korszakokban.

Kerny Terézia

## JEGYZETEK

1 Kerny Terézia: László király szentté avatásának évfordulója. Budapesti Könyvszemle (BUKSZ) V. 1993, 192–199.

2 Tájak—Korok—Múzeumok Könyvtára. 4. szám. Szerk: Éri István. Budapest 1993. 257 lap, 257 kép.

Ismertetések:

Beke György: Bevezető László Gyula: A Szent László-legenda középkori falképei című könyv első bemutatóján. Veszprém, 1993. III. 25. Megjelent: Új Horizont 1993, 26–27.



kgy.: Kettős legenda. Napló XLIX. 72. szám (1993. III. 27.), 4. /n. i./ [Hankó Ildikó]: László Gyula: A Szent László-legenda középkori falképei. Magyar Nemzet, 1993. IV. 26., 10.  
e. a.: Nyolcszáz év + tíz. Mai Nap, 1993. IV. 28., 11.  
/zsoltár/: Szent László festett falakon. Művelődés, 1993. V. 28., 5.  
/némethy/: Szent László, a lovagkirály. Vas Népe, 1993. V. 28., 5.  
D. Gy.: Középkori képregények. László Gyula könyve a középkori-templomfreskókról. Népszabadság, 1993. VI. 26., 15.  
Kállai Géza: A szép leányt elmémbe tartottam. Élet és Irodalom, 1993. VII. 30., 10.  
Prokopp Mária: László Gyula: A Szent László-legenda középkori falképei. Új Művészet IV. 1993/12, 76-77.  
Udvarhelyi Nándor: László Gyula: A Szent László-legenda középkori falképei. Honismeret XXII. 1994/2, 96-98.  
3 Kerny Terézia: „Keresztény lovagoknak oszlópa.” (Művészettörténeti adalékok a kerlési ütközet ábrázolásaihoz.) In: László Gyula i. m., 213-226.  
4 Lángi József—Mezey Alice: A türjei volt prépostsági templom kutatása. Előadás az OMvH-ÁRMK 1993. évi tudományos ülésén, december 1-jén.  
5 Tóth Melinda: Az Árpád-kori falfestészet. Művészettörténeti Füzetek 9. Budapest 1974, 89-90.  
6 Lukács Zsuzsa: A Szent László legenda a középkori magyar falképfestészetben. Athleta Patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez. Szerk.: Mezey László. (Hungaria Sacra 1.) Budapest 1980, 170.  
7 Szent László király: Szentté avatásának 800., halálának 900. évfordulója alkalmával. Összeállította: Szőke Gyula. Budapest (Franklin) 1993, 56 lap, 98 kép. Ismertetése: Tuba László: Szent László király. Honismeret XXII. 1994/2, 98.  
8 Szabó Júlia: Szent László a XIX. század magyarországi festészetében és grafikájában. In: A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: Zádor Anna. Budapest 1993, 202-223.  
9 Uo. 219.  
10 Kerny Terézia: Szent László, a pestis ellen oltalmazó. Lege Artis Medicinae III. 1993, 298-299.  
11 Címe: Rex Admirabilis sive Vita S. Ladislai Regis Hungariae Historico-Politica ad Christianam Eruditionem Elogijs Theo-Politicis Illustrata, Authore R. P. Stephano Tarnoczi é Societate Jesu, Viennae 1681, 422 p.  
12 Eredetileg az Országos Egyházművészeti Tanács 1992. szeptember 22-én tartott ankétján hangzott el. A kézirat leadva a Pavilon című folyóiratba. Megjelenése előreláthatólag 1994-ben.  
13 Méretei: 105 x 140 mm. A metszetre Szilárdfy Zoltán bukant 1993-ban egy müncheni antikváriumban. Ajándékát ezúton szeretném megköszönni.  
14 Ars Hungarica XXI. 1993, 30-32. Mátyás korának Szent László-kultuszáról korábban: Kerny Terézia: Szent László kultu-

sza és ikonográfiája szentté avatásától a nagyszombati zsinatig (1192-1630). Bölcsészdoktori disszertáció. Budapest 1988. (ELTE Művészettörténeti Tanszék Könyvtára) Lektorálta: Marosi Ernő, Prokopp Mária.

15 Ars Hungarica XXI. 1993, 39-54. A tanulmány megjelenése után újabb emlékekkel gyarapodott a lovas ábrázolások száma.

16 Wehli Tünde: Szent László ábrázolása egy Bécsben, 1509-ben nyomtatott könyvben. Ars Hungarica XXI. 1993, 55-60.

17 Borsa Gedeon: Egy feltehetően soha el nem készült hazai misekönyv emléke. Magyar Könyvszemle 109. 1993, 325-330. Az idézett rész: 330.

18 Lukács Márta: Az altomonte Szent László-kép története. Művészettörténeti Értesítő XLII. 1993, 1-10.

19 A szobor ismertetése: - pénzes -: Új szobor Szent László emlékének. Új Ember, 1993. VI. 11., 8.

20 Tempfli József egy 1992-ben Nagyváradon megjelent (?), általam sajnos nem ismert kiadványból olvasott föl részleteket. Kerny előadása kibővítve megjelent: Két főpapi mecénás. Adatok Zalka János és Ipolyi Arnold Szent László-tiszteletéhez. Ars Hungarica XXII. 1994, 117-124.

21 Utak és találkozások. Rendezte: Galavics Géza. Budapesti Történeti Múzeum, 1993. június-október.

22 Barokk művészet a Hegyalján. Sárospatak, Rákóczi Múzeum.

23 Vladimir Maleković et al.: Od svagdana do blagdana: Barok u Hrvatskoj: Muzej za umjetnost i obrt. Zagreb, 25. 5-26. 9. 1993.

24 Berlász Jenő: Pavao Ritter-Vitezvić az illirizmus szülőatyja. (Magyar-horvát viszony a 17-18. század fordulóján.) Századok 120. 1986, 965-990.

25 Rusina, I. ed.: Svätci v Strednej Europe. Heilige in Zentral-europa. Bratislava 1993.

26 Mérete: 267 x 207 mm, Slovenska Národná Galéria, K. 5565. Közlése: J. M. (Jozef Medvecký): Svätý Ladislav. In: Rusina i. m. 91-92. Kat C. 8.

27 A Baranya vármegyei Szentlászlói község pecsétjéről.

28 Johannes von Nepomuk 1393-1393. Hrsg.: Baumstark, Reinhold—Herzogenberg, Johanna—Volk, Peter. Ausstellungskatalog, Bayerisches Nationalmuseum, München 1993, 148-149. Kat. 68.

29 Kolba Judit: Szent László alakja a középkori ötvösművészetben. Athleta Patriae. i. m. 1980, 232, 6. kép.

(A bibliográfiái adatok összegyűjtésében Bardoly István volt segítségemre. A kézirat lezárása után, de még 1993-as évszámmal jelent meg: Veszprémy László: Szent László. In: Szent László, a gyalogság védőszentje. Budapest 1993, 7-31; Szabó Péter: A magyar gyalogság története (1920-1945). In: Szent László, a gyalogság... i. m. 32-56; Lőrincz György: Újabb falkép a királyról. [Székelydálya] Napjaink VII. 1993. III. 17., 22.)

# JOHANNA KOLBE: TOBIAS KÄRGLING UND HENRIETTE KÄRGLING-PACHER. LEBEN UND WERK EINER PESTER MALERFAMILIE IM VORMÄRZ UND BIEDERMEIER. STUDIA HUNGARICA. SCHRIFTEN DES UNGARISCHEN INSTITUTS MÜNCHEN. 40. MÜNCHEN 1992. 179 OLDAL, 6 SZÍNES ÉS 27 FEKETE-FEHÉR TÁBLA

Magyarország több Bécsben tanult német vagy osztrák mesternek nyújtott működési lehetőséget a múlt század első felében. Közülük egyesek csak megbízásaik idejére — ami lehetett több év, esetenként ismétlődő több hónap — költöztek ide, mások végleg letelepedtek, itt is házasodtak és gyermekeiket itt nevelték fel. Ez utóbbiak sorába tartozott az augsburgi Tobias Kärbling is. Huszonnyolc éves korában, 1808-ban érkezett Pestre. Hogy nem Pozsonyban, hanem itt próbálkozott, azt mu-

tatja, hogy helyesen mérlegelte a város fejlődésének jövőjét, s az országgyűlés székhelyén előnyösebb helyzetben lévő bécsi konkurenciát. Megkedvelték mint olaj- és miniatűr-portréfestőt, s Kazinczyval érintkezésbe lépve sok neves költőt és irodalmárt örökített meg különböző metszet-illusztrációk előképeként. Pesten nősült 1821-ben, itt született leánya, Henriette, akinek atyái irányítás alatt kezdett pályáját a hazai művelődés fellendülésén munkálkodó folyóiratok és frissen alakuló intézmények fi-



gyelemmel kísérték, míg 1850-es férjhezmenetele után Bécsbe nem költözött. Amikor Kubinyi Ágoston 1850-ben fel akarta állítani a Nemzeti Múzeumban a magyarországi festők adattárát, Henriette Kärbling volt az egyetlen festőnő, akitől részletes önéletrajzot és önarcképet kért. Az 1845-ben elnyert nagyszabású megbízás, a balatonfüredi kerek templom főoltárképe is a fiatal festőnő művészetének megbecsüléséről tanúskodik.

A két élet kerete arra a korszakra esik, amelyről úgy tartjuk, hogy sokat tudunk. A jelen monográfia viszont megmutatja, hogy van olyan terület — például a külföldről érkezett és oda visszaszármazott művészek tevékenysége, amelyet még alig kíséreltünk meg feltárni. A szerző is nehéz helyzetből indult neki a munkának. A mint leszármazottnak birtokába jutott anyag egy része és a vonatkozó magyarországi magángyűjtemények darabjai elpusztultak a második világháborúban. Tobias Kärbling részben jelzetlen miniatúrái már korábban szétszóródtak. Henriette későbbi, bécsi működéséről, a festői hivatás korai feladásának okairól alig tudunk valamit. A szerző irodalmi adatok, családi feljegyzések, valamint meglévő és megtalált művek mozaikjából rakta össze a két művész pályaképét nem kis utánjárással. Tobias Kärblingtől kevés saját kezű alkotás maradt fenn, Henriette jellemző műveit viszont jórészt az utódok őrizték meg. Így kettejük művészetének tárgyalását más szempontok szerint kellett felépíteni. Ez az anyag különválasztásával járt akkor is, ha a tulajdonképpen szerkezet azonos maradt: részletes életrajz, beleszöve a fontosabb alkotások keletkezési körülményeit, önálló fejezetben a stílári elemzés, időrendi táblázat a külföldi olvasók kortörténeti tájékozódásának megkönnyítésére és végül az oeuvre-katalógus.



2. Henriette Kärbling: Önarckép. Olajfestmény, 1842/43.  
Külföldi magántulajdonban

Tobias Kärbling nagyrészt grafikus replikákból ismert műveinél a hangsúly a megrendelők szellemi körére, a nemzeti művelődés tevékeny előmozdítóihoz (pl. Kazinczy, Karacs Ferenc) fűződő viszonyra esik, arra a szerepre, amelyet a reformkor művésze vállalt. Henriette Kärbling elsősorban saját maga kitűzte művészi céljai megvalósításán munkálkodott, s ezzel a nyugat-európai művészeti élet üzenetét közvetítette. A metszet-másokról már korábban ismertük Tobias Kärbling ovális formába komponált miniatűr félalakjainak aprólékos kidolgozását. A monográfia bemutatja a Magyarországon nemrégiben közgyűjteménybe került festményeket is (*Jankovich János arcképe*, 1809/10. Magyar Történelmi Képcsarnok; *Glohs Xaver Ferenc arcképe*, 1832. Budapesti Történelmi Múzeum), amelyek a mester nagyobb formátumú kompozíciókban való jártasságáról tanúskodnak.

Az igazi meglepetést számunkra azonban Henriette eddig ismeretlen, külföldi magántulajdonban lévő, de még Budán festett képei jelentik. Elsősorban az annak idején a Pesti Műegylet kiállításán (1845) bemutatott, szüleiről festett műtermi kettős portré. (1. kép) Ezen az alkotáson, amely németalföldi minták nyomán készült, bepillantathatunk a reformkor festőjének munkaszobájába. A festőnő önarcképe (1842/43) mind belső jellemző erő, mind festői megfogalmazás tekintetében kitűnő alkotás. (2. kép) Sajnálatos, hogy elköltözött Magyarországról, mert hazai portréművészetünket elegáns festői megoldásokkal gazdagíthatta volna, amint az *Bohusné Szögyény Antóniának* a Pesti Műegyletben 1845-ben kiállított portréján is látható (MTKCs). Csenedéletei (Magyar Nemzeti Galéria és külföldi magántulajdonban) a németalföldi művészet beható tanulmányozását, zsánerképei (*A halott kedvenc*, 1854. Ismeretlen helyen; *Cserezsnyeárus leányka*, 1854. Külföldi magántulajdonban) a bécsi festészet témáinak és megoldásainak átvételét mutatják. Peter Krafft-nál töltött tanulóévei (1841/42) alatt alaposan



1. Henriette Kärbling: Tobias Kärbling és felesége a művész műtermében. Olajfestmény, 1845. Külföldi magántulajdonban



megismerkedhetett a császárváros művészi irányzataival és a gyűjtemények németalföldi anyagával. Müncheni tanulmányútja során is főleg ezek közül az alkotások közül másolt.

A monográfia új adatokkal bővíti a reformkori Pest művészeti életének képét, megmutatja, miként illeszkedett bele a messziről jött festő a hazai társadalom megoldásra váró nagy feladatainak vonzáskörébe. A szerző komolyan vette, hogy magyar művészettörténeti tájékozottság nélkül nem oldhatja meg feladatát. A fordításban megszerzett cikkek nehezebb kezelhetősége okozta, hogy az irodalmi hivatkozás nem mindenütt a megfelelő

helyre került, így pl. Buzási Enikőnek a Jankovich-képmásról szóló cikkét nem a megfelelő helyen, a művel foglalkozó irodalomban idézi, vagy Rózsa György Ehrenreich Ádám ikonográfiai forrásairól közölt tanulmányát nem aknáztta ki minden, Kärbling után metszett alkotás esetében.

Végezetül szeretnénk ezzel a könyvismertetéssel is kedvet csinálni a 19. századot kutatóknak további, Magyarországon dolgozott külföldi művészek életútjának tanulmányozására.

*Cennerné Wilhelmb Gizella*

## MAGYAROK KELET ÉS NYUGAT KÖZÖTT — NEMZETI LEGENDÁK ÉS JELKÉPEK

### A NÉPRAJZI MÚZEUM KIÁLLÍTÁSA, 1994

Ez a kiállítás több felsőfokú jelzőre is igényt tarthat: az 1994-es év egyik legnagyobb, legérdekesebb, legnemzetibb, legsokrétűbb kiállítása — sok kritika és ismertetés, magánvélemény és hivatalos elismerés használta e jelzőket. Egy biztos: egy olyanra, mely ezek között nem fordult elő, minden bizonnyal igényt tarthat: az év legvitathatóbb — és valószínűleg, legalábbis szakmai körökben legtöbbet vitatott bemutatója címére.

Kezdjük a címmel,[1] ami eleve egy koncepciót sugall, pontosabban idéz, nevezetesen azt a nagy múltra visszatekintő elméletet, mely szerint népünk és országunk egyfajta átmeneti szerepet, helyet tölt be két nagy kultúra, két alapvetően ellenértékes világ között. Az alcím viszont korántsem fedi azt, amit azután a termekre osztott témakörök bemutatni igyekeznek.

Vizsgáljuk meg előbb az alcímbe jelzett nemzeti mítoszok és szimbólumok problémakörét. Ez a téma a 19. század első évtizedeitől kezdve folyamatosan az érdeklődés homlokerében állt nálunk. A romantika korszaka egybeesett több európai nemzetállam kialakulásának időszakával, a kettő szorosan összefüggött, s a nemzeti, egyben a népi keresését és feltárását is jelentette. A nemzeti múlt történelmi, irodalmi, régészeti és művészeti emlékeinek felkutatása és közismertté tétele a legfontosabb feladatává vált. Voltak nemzetek, melyek könnyebb helyzetben voltak nálunk, lévén a fenti emlékeik kézzelfoghatóak, de nem volt egyedülálló az az eset sem, hogy a korszak költői, írói, történészei teremtettek ilyeneket, ha nem találtak megfelelő forrásokat. Kiváló példa erre a 19. századi magyar kultúra. Kisfaludytól Ipolyi Arnoldig, Kiss Bálinttól Pálffy Miklósig, a század kezdetétől a végéig a legelterjedtebb színvonalú művészek legkülönbözőbb művei tanúskodnak erről. Ennek a művészettörténeti jelenségnek a bemutatására történtek kiállítási kísérletek, méghozzá nem is akármilyenek: a nyolcvanas évek legelejének két — a Magyar Nemzeti Galéria és a Művészettörténeti Kutatócsoport által rendezett — nagy kiállítása sokat tett az ügy érdekében, méghozzá a legfrissebb kutatási eredményeket összefoglaló szakszerű, színvonalas katalógusok kíséretében.[2] De már akkor is érezhető volt, hogy a témakör nagyobb igényű, teljesebb földolgozást is megérdemelne, amely nemcsak a korszak művészetét, hanem egész művelődéstörténetét bemutatná, a

sajátos összefüggéseket a manapság külön tudományok által tárgyalt és kutatott területek között. Ez mindmáig nem történt meg, de a környező országok kísérletei mutatják, hogy ha nem is könnyű, de lehetséges az ilyesmi egy-egy nagy kiállítás keretein belül.[3] Ilyen bemutató esélyét villantja föl a Néprajzi Múzeum kiállításának címe, s ha az egykori Kúria, majd Nemzeti Galéria épülete nem is a legalkalmasabb erre a célra, a látogatóban mindenestre remények ébrednek az összefüggések nagy-szabású bemutatását illetően.[4]

A főcím azonban rögtön a kezdet kezdetén tévútra visz: még a terem sorba való belépés előtt egy gót betűs német táblázatot láthatunk némi magyar nyelvű magyarázattal a népekről és tulajdonságaikról. (Csak az angol nyelvű feliratról tudjuk meg, hogy ez a bécsi Etnográfiai Múzeum egy 18. század eleji, stájerországi műtárgyának reprodukciója.) Mint kiderül, ebben mi magyarok nem a leghízelgőbb pozíciót foglaljuk el, s e felütés után, mely sok-sok, népünket mások által illető közhelyet fölelevenít, be is léphetünk az első terembe, ahol egy meglehetősen didaktikusra, s emellett — vagy talán éppen ezért — sematikusra és leegyszerűsítettetre sikeredett Kelet- és Nyugat-jellemzésre lelhettünk. Úgy tűnik, hogy a két nagy világ és kultúra értékelése ellentétes jelzőpárok sorára csupaszítható, például hagyományörzés–modernizáció, s rögtön meg is tudhatjuk, hogy a kiállítás e dilemma megfogalmazása óhajt lenni. Ezzel megint csak nyilvánvalóvá válik, hogy két nagyon különböző dologról van szó: egyrészt a helyünk kereséséről Európa nemzetei között, másrészt múltunkról, jelképeinkről, mítoszainkról, melyek segíthetnének esetleg e hely megtalálásában. A kettő összekapcsolása egy kiállítás keretein belül elvben lehetséges lenne, itt azonban sajnos nem sikerül: a nagyigényű koncepcióval való küzdelem eredménye az egyes termek egymás hatását kioltó műtárgyhalmaz.

E műtárgyhalmazzal kapcsolatban a legfőbb probléma az, hogy sokszorosított grafika és festmény, reprodukció és másolat, ereklyetárgyak és könyvek, textilek és viseletek, bútorok és néprajzi tárgyak, plakátok és kerámiák (s e felsorolásból biztosan még több dolog kimaradt) együtt szerepelnek ugyan, de nem alkotnak olyan együttest, mely az egyes termek témakörét egységesen illusztrálni képes lenne.





1. Eduard Kaiser: Vérszerződés. 19. század második fele. Litográfia. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

Az első teremben például teljesen esetleges, hogy a Nyugatot néhány reklámizű fotó mellett a Limbourg testvérek a *Háromkirályok találkozását* ábrázoló miniatúrája és *Dürer Királyok imádása*-lapja jellemzi mint műalkotás, a Keletet pedig 17–19. századi mogul rajzok. Hogy miért éppen ezek? Nagyon különböző történelmi korokban születtek, s ily módon — egy-két művel és reprodukcióval — képtelenség két kultúrát jellemezni, különösképpen magyarázat és értelmezés nélkül. Mellettük még ráadásul milleniumi emléklapok is megjelennek, felirat nélkül, Weber Henrik kitűnő *Hungáriája* kíséretében,[5] teljessé téve a tartalmi és a stílári zűrzavart. Nagyon szilárd elképzelésekkel kell rendelkezni ahhoz, hogy ennyire különböző műfajú, korú és színvonalú alkotásokat fólhasználva illusztráljuk koncepciókat, ami azt is jelenti, hogy nem megengedhető, hogy már a kiállítás elején ilyen zűrzavar fogadja a látogatót.

Az *Ősök, őshazák, honfoglalás* című terem e „módszer” folytatása: a „Mausoleum Regni Apostolici Regum et Ducum” című, 1664-ben Nürnbergben megjelent mű metszetei sorakoznak egymás alatt, a barokk kor elképzelését illusztrálva a magyar és hun uralkodókat és vezéreket illetően. A díszes barokk öltözékben, attribútumaikkal ábrázolt ősök (Attila fején például míves barokk korona, Lehel kezében kürtje) kétségtelenül több évszázadon át befolyásolták a hasonló témájú ábrázolásokat és ikonográfiai típusokat alakítottak ki. Forrásértékük azonban nincsen, egy történelmi-művészeti korszak elképzeléseit tükrözik.[6] Ez úton járva, ezt az elvet végig le-

hetett volna vinni, szisztematikusan bemutatva, hogy egyes történelmi korszakokban hogyan is képzeltek el múltunk nagyjait. Itt azonban a Mausoleum-metszetek után két, abból fölnagyított késő barokk egész alakos festmény (Szabolcs vezér és Attila, Wrabetz Ferenc művei 1783-ból) mellett egy nagy ugrással Peter Johann Nepomuk Geiger 1844-es albumának Honfoglalás-jelene-te, mint az osztrák akadémiai történelemábrázolás jellegzetes példája következik, majd Székely Bertalan Vérszerződés-kartonja, s ezzel jól érzékelhetőek a nemcsak kor szerinti, de még inkább stílári távolságok. Még mindig a grafikánál és festményeknél maradv, nagy számban tűnnek föl a 19. századi magyar történelemábrázolás jellegzetes darabjai: a grafikai (többnyire litografált) műlapok. Ennyit együtt látni belőlük kétségtelenül érdekes és szokatlan: olyan részét mutatják meg múlt századi művészetünknek, mely nem szerepelt még egyszerre kiállításán. Helyük azonban nem itt lenne, hiszen jellegzetesen az 1848–67 közötti periódus kultúrtörténetéhez kötődnek eszmeiségükben, olyannyira, hogy szerencsésebb lenne önálló tárlatot szentelni nekik.[7]

Egy vitrinben kissé vegyes Attila-irodalom illusztrálja, hogy a téma nemcsak a képzőművészetek számára volt fontos. A legkiválóbb együttes azonban kétségtelenül a gödöllői művészcsopórt tagjainak néhány műve — Undi Mariska *Gyermekek Attilájá*, Nagy Sándortól *Attila fapalotája*, Körösfői-Kriesch Aladár rejtelmes *Csodaszarvasa*. A népvándorlás-kori bronz szarvasszobrok híres példánya látható a terem közepén a washingtoni Sackler Gal-





2. Joseph Lindner: Gunter halála (Kremsmünster alapításának legendája). Olajfestmény, 1800 körül. Pannonhalma, Főapátság

lery kölcsönzése révén. Az itthoni kis dombormű, a zöldhalompusztai szkíta lelet aranyzarvasa, mely hasonlóképpen értékes és szép, mint Amerikából érkezett rokona (igaz, itt csak másolat), szerényen elrejtőzik a terem oldalában.

Az őshaza- és honfoglalás-elméletek grafikai és festészeti megfogalmazásai közül a gödöllőiek művei stílisan és szellemükben is egységesek, de ez a terület szerencsére jól feldolgozott a művészettörténeti szakirodalomban és kiállításokon egyaránt. Remsey Jenő üvegablak-terve, Nagy Sándor Csodaszarvas-zászlója, Undi Mariska gobelintervei és kárpitjai mellett viszont szentségtörés-számba megy az ismeretlen mester műveként föl-tüntetett, magángyűjteményben fölfedezett borzalmas-kék *Hadak útja*.<sup>[8]</sup>

A *Nemzeti védőszentek — Szent királyok* című terem témájához összeválogatott anyag hatalmas és szerteágazó, s ez megmutatkozik a terem túlsúlyolttságában is. Ismét egy olyan témakör, mely önálló kiállítást érdemelne, különösképpen igaznak tűnik ez a rendezői jószándék által idegyűjtött néprajzi, irodalmi, művészeti és történeti anyag mennyiségét látván. A Történelmi Képcsarnok nagyméretű Szent István-festménye mellett metszettek sora ábrázolja első királyunkat, nagy részükön fiával, Imrével együtt. A Mausoleum barokk idillje mellett több

ábrázoláson megjelenik a *Patrona Hungariae* ikonográfiai típusa: a felhők között trónoló Mária a gyermekkel, akiknek a szent király magát és országát följánlja. Egy 16. századi fametszet faximile lenyomatán a típus egy kibővített változata szerepel: a kétoldalt álló István és Imre között — feje fölött itt is Mária a gyermekkel — megjelenik talpig páncélban a lovag-király, Szent László. Az ő Mausoleum-beli metszetportréja sem hiányzik természetesen, de láthatjuk pozsonyi oltárkép metszetváltozatán, vagy a győri fejereklyetartó 19. századi ábrázolásán is. Népszerűségét hivatott illusztrálni a sok, *Szent László és a kun vitéz*-jelenetet bemutató középkori falkép másolatának, reprodukciójának kiállítása is. Láthatunk térképet a Szent István-titulusú templomok elterjedtségéről, s rögtön fölvetődik a kérdés, mi a helyzet a többi szenttel, egyáltalán kik számítanak védőszentnek, kik és hányan voltak szent királyaink? Választ viszont nem kapunk, mivel a terem témaköre ismét csak földolgozatlanul maradt, helyette ott van a kapkodva összerakott — bár kétségtelenül nagyon érdekes — illusztrációs áradat.<sup>[9]</sup>

Az újabb témakör — *Magyarország a kereszténység véddobástyája* — hosszú évszázadokon át sajnálatosan aktuális volt. Tudjuk, hogy a török háborúk idején hány-szor játszott a nagy véráldozatok árán ezt a szerepet országunk. E helyütt a híres nagy csaták képi megjeleníté-



seivel találkozhatunk – az *Egri nők* témájával, *Zrínyi kirohanásával*, és a török uralom kezdetét jelentő nagy vereség, a *Mohácsi csata* bemutatásával. Ez utóbbit a Kassán lévő eredeti festmény helyett Than Mór Grimm Rezső által litografált, hatalmas műlapja képviseli, amely a Hölgyfutár ajándékaént vált ismertté a múlt század közepének közönsége számára. Székely Bertalan *Egri nők*jét is színes nyomat képviseli, szintén egykori műmellékletként. Az ő kompozícióját követi az elemi népiskolai szemléltető faliképek sorozatának egy darabja Kovács Ágostontól, amely nagyméretű, szecessziós stílusjegyeket mutató színes litográfia.

Ugyanebből a sorozatból szerepel még egy *Nándorfehérvári ütközet* is, valamint *Zrínyi kirohanása*. Peter Krafft *Zrínyi kirohanása* című híres festményének Kiss Bálint-féle másolata és rézmetszetű változata mellett egy múlt század közepi litográfia is e témával foglalkozik. Hollósy Simon műve érdekes adalék arra, hogy a téma s a kompozíció a nagybányai mestert is megihlette.[10] E terembe kerültek még a magyar szentek témájánál már bevezetett *Patrona Hungariae*-jelenetek és koronaábrázolások. Az előbbi ikonográfiai típusa, tudjuk a barokkban jelenik meg, amint erre egy gyönyörű 18. századi rézkarc is példa, Nagyszombat látképével és magyar szentek portréival — művészek említése nélkül kiállítva, ahogyan „a középkori korona ábrázolása” is anonim, jóllehet bőven rendelkezésre áll szakirodalom. Marastoni Antal litográfiája vagy Fuchsthaller Alajos acélmetszete már a 19. századi *Patrona Hungariae*-típus jellegzetességeit mutatja: román vagy gotizáló templombelsőben, oltár előtt térdelve ajánlja föl koronáját a király a felhőkön megjelenő Máriának.

Kovács Mihály képe — *Perényiné eltemeti a mohácsi csata halottait*, 1865 — mellett láthatunk egy Ottlik Géza idézetet, fotókat a mohácsi történelmi emlékhelyről, néhány kopjafát a helyszínről, plakátokat augusztus 20. ünnepére és a nemzetközi eucharisztikus kongresszust hirdetőt.

*A nemzeti jelképek képzése a népi kultúra elemeiből* című terem a kopjafa-motívum és a székelykapu megjelenését, elterjedését és értelmezését kívánja bemutatni. Fotók, tervek, rajzok, eredeti tárgyak mellett rövid és tömör szöveg ismerteti a szó és az általa jelölt tárgy történetét és korszakonkénti aktualitását. Jellemző módon, mivel itt a rendezők „otthon vannak”, a terem kivételesen egységes benyomást kelt, érthető és világos a mondanivaló.[11]

*A nemzeti táj — az Alföld és a puszta* című egység fődarabjaként szinte önként kínálkozik Lotz Károly jól ismert festménye: *Vihar a pusztán* (Magyar Nemzeti Galéria).[12] A tájábrázolásban megmutatni a nemzeti jellegzetességeket egyrészt jelenti a helyszín — a puszta — romantikus megjelenítését, másrészt népi figurák és viseletek életképszerű bemutatását. Míg az előbbieket általában önálló művek, az utóbbiak többnyire sorozatok, melyek sokszorosított grafikai kiadványokként jelentek meg. Theodore Valerio közismert rézkarcsorozata, melyet Párizsban adtak ki „*Costumes de la Hongrie et des provinces danubiennes*” címmel az 1850-es években, számos darabbal képviselteti itt magát. A Körös menti csikós, a nagykunsági juhász vagy a Pest megyei gulyás, hogy csak néhányat említsünk közülük, életképszerű formában ad pontos viseletábrázolásokat. A *puszta látképe* című lap ennek egyik legjellegzetesebb példája, de későbbi ábrázolások alaptípusa a *Betyárok* is, amelynek sajátos francia címe „*Bétyares*”.



3. *Patrona Hungariae* magyar szentek mellképeivel és Nagyszombat látképével. Rézmetszet, 18. század második fele.  
MNM Történelmi Képcsarnok

A festmények között megemlítendő még Markó Ferenc „*Megy a juhász a szamáron*” című életképe (1854, magángyűjtemény). Az itt kiállított anyag nagyrésze tehát nem is kimondottan tájábrázolás, inkább népi életkép — ez vonatkozik Izsó Búsuló juhászára is. Azaz megint egy olyan témakör, ami tételillusztrációnak egyszerre túl sok és túl kevés — túl sok, mert az alkotások mennyisége és minősége önálló bemutatást kívánna, túl kevés, mert értelmező magyarázat nélkül pusztán közhely-illusztrációk maradnak.

*A Magyar öltözetek Kelet és Nyugat között* — nagy mennyiségű grafikai anyagot is fölhasználva — be kívánja mutatni, hogy a népi viselet hogyan befolyásolta változó mértékben a századok folyamán az egyes társadalmi rétegek öltözködéskultúráját. Benjamin Block két hatalmas portréja mellett a nemesi viselet németalföldi, francia, osztrák szerzők rézmetszet-sorozatainak lapjai illusztrálják. Arról, ami a külföldi mester számára „magyaros” vagy nemzeti, sajnos nemigen tudjuk meg, hogy





In. Anabaptist who do not but make. London 1700

4. Erdélyi szász festő: Habán fazekas. Viseletalbum vízfestésű lapja, 1700 körül. London, British Library. Reprodukció

mitől lett az, és milyen kölcsönhatásban állt a népi viselettel. Ezek a 16. századtól a 19.-ig készült lapok kétségtelenül szemet gyönyörködtetők, élvezetes belőlük ennyit látni.[13] Némi utalás ugyan történik arra, hogy később milyen változó eszmei háttérrel alkalmazták a népi viseleteket — Körösfői-Kriesch Aladár *Kalotaszegi asszonyok* című gobelinje az egyik, és egy fotó a harmincas évek matyó-ruhás Szent István-napi körmenetéről a másik példa erre.

Ezzel el is érkezünk a majdnem jelenhez — *A főváros, a nemzet büszkesége és a Kísérletek a nemzeti díszítő stílus létrehozására* című témakörök ugyan kissé egybefolynak. Hogy Budapest, mint a népies-urbánus kultúra és szemlélet egyik pólusa, vajon a Nyugatot illusztráló jelenik-e itt meg, vagy mint olyan színhely, amely módot ad nemzeti hőseinket ábrázoló szobrok és emlékművek bemutatására, népi díszítőelemek építészeti ornamentikaként való alkalmazására, nem derül ki egyértelműen.[14] Ismét rengeteg tárgy és mű halmozódik itt föl — Zsolnay tálak, kancsók, vázák, térképek, fotók, tervek, Huszka „Magyar díszítő styl”-je 1885-ből, Budapest emlékműszobrászatának kis katalógusa és így tovább.

Az utolsó terem a New York kávéház eredeti berendezésével pihenőhelyet nyújt a látogatónak, aki ennyi látnivaló után talán még észreveszi, hogy ülőhelye mögött a milleniumi emlékmű tervét és szobrainak kis „formáját” láthatja, plakátokkal és fotókkal utalván arra, mi minden történt e helyütt fölállítás óta. (Kár lenne nem megjegyezni, hogy a Historizmus-kötet hasonló tárgyú írása Sinkó Katalintól olyan tökéletesen oldja meg

ezt tanulmány formájában, hogy aki ismeri, annak e kiállításbeli megvalósulás csalódást okoz.[15]) A falon függő irodalmi karikatúrák is a kávéházi légkörben lettek (itt működött többek között a *Nyugat* szerkesztősége), s egy ilyen hamisítatlan városi miliővel befejezve a kiállítást, bizonyos fokú zavart érezhetünk — ez hát-e a Nyugat, az áhitott Európa? És mi lett a Kelettel századunkra? Ezek a kérdések azonban manapság gyakran a napi politika szintjén kapnak ilyen-olyan választ.

Létrejött tehát egy kiállítás, melynek kétségtelen érdeme, hogy rengeteg eddig nem látott műalkotást bemutat, nem adván azonban közöttük eligazítást, bármennyire koncepciózusan igyekezett is csoportosítani azokat. Technikai hibák is akadnak, például a szűkszavú feliratok, a magyar és az angol szöveg meg nem felelése, vagy az a tény, hogy a rengeteg különböző műfajú tárgy, jóllehet részben a helyszűke miatt, „agyonüti” egymást. Kísérlet maradt tehát a vállalkozás, témák és problémákó-



5. Carl Larsson: Iduna. Tollrajz, 1901. Reprodukció





6. Az Andrássy út egy házsorának fotogrammetrikus felmérési rajza, 1991. Studio 'R', Budapest

rök puszta felvillantása. Az pedig már csak saját igénytelenségünk illusztrálása, hogy ilyen mennyiségű anyaghoz valamirevaló katalógus helyett csak egy szép borítójú, de annál csúfabb belső kivitelű „tanulmánykötet” ké-

szült, ha egyáltalán annak lehet nevezni három tanulmány bevezetővel ellátott újraközlését.[16]

Basics Beatrix

## JEGYZETEK

1 Magyarok Kelet és Nyugat között — Nemzeti legendák és jelképek. Néprajzi Múzeum, Budapest, 1994. március 23–szeptember 25. A bejárati felirat szerint a kiállítást tervezték és rendezték a Néprajzi Múzeum muzeológusai: Balogh Balázs, Fejér Gábor, Györgyi Erzsébet, István Erzsébet, Molnár Mária, Szabó Zoltán, Szuhai Péter, W. Sáfárny Zsuzsa, Barati Antónia, Forrai Ibolya, Horváth Gyula, Katona Edit, N. Fülöp Katalin, Szacsavay Éva, Szűcs Alexandra, Wilhelm Gábor — *Hofer Tamás* irányításával.

2 Szabolcsi Hedvig és Galavics Géza szerk.: *Művészet Magyarországon 1780–1830*. Katalógus, Budapest 1980; Szabó Júlia, Széphelyi F. György szerk.: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. Katalógus I–II. Budapest 1981. Itt jegyezzük meg, hogy az első kiállítás által művészettörténetileg feldolgozott periódusnak, az ún. felvilágosodás korának történt egy újabb, „interdiszciplináris” bemutatási kísérlete is, éppen a Néprajzi Múzeumban, Hoffmann Tamás rendezésében 1987-ben. Ez a nagy erőkkel, számos kölcsönzött megmozgató alkalmi tárlat (ugyanis az ISECS-SIEDS VII., Budapesten megrendezett nemzetközi Felvilágosodás-kongresszusát kísérte) elegendő műfajával a jelenlegit előlegezte és szintén katalógus nélkül „múlt el”, jóllehet egy redukált változatát Lyonban is bemutatták. Az 1981-es 19. századi kiállítás anyaga, úgy tűnik, alapvető forrása volt a jelen bemutató képzőművészeti válogatásának. Következő megjegyzéseink is természetesen jobbra a művészettörténeti jelentőségű tárgyakra vonatkoznak.

3 Példák a katalógussal is ellátott, komplex kiállításokra: Biedermeier und Vormärz. Bürgersinn und Aufbegehren in Wien 1815–1848. Museum der Stadt Wien, 1987. December–1988; Von der Redlichkeit des Bürgers. Kunst und Kulturgeschichte der Biedermeierzeit in Lübeck 1815–1848. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Tietsch, U. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte 1992; Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary. Kraków, Muzeum Narodowe 1985. Katalógus: Kraków 1991.

4 A vezérfonalat megismerheti a türelmes és angolul tudó látogató a kiállítást kísérő kiadványnak (Hungarians between „East” and „West”. Three Essays on National Myths and Symbols. Edited by Tamás Hofer. Budapest 1994) ha nem is a bevezetőjéből (*Tamás Hofer*: Introduction: „East” and „West”, 7–8.), de legnagyobb tanulmányából: *Hofer, T.*: Construction of the „Folk Cultural Heritage in Hungary” and Rival Version of National Identity, 27–52, amelyre még visszatérünk.

5 A magántulajdonú képről *Király Erzsébet*: Weber Henrik Hungária-képe az 1840-es évek elejéről. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983, 248–250; a Hungária- és Pannónia-ábrázolásokról l. még *Sinkó Katalin*: Néhány magyar akadémia-allegória. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 169–174. Hogy más nemzeteknek is van — keleten és nyugaton egyaránt — saját „anyácskájuk”, röviden idézi *Löfgren, Orvar*: A nemzeti kultúra problémái svéd és magyar példákön szemlélve. Janus VI.I. 1989, 18; képekkel példázta *Noszlopy, G. T.* előadása a már említett budapesti Felvilágosodás-kongresszuson: Transformations of the image of Britannia in the age of Enlightenment. In: Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment I. Oxford 1989, 168–172, vagy (igaz, forradalmi allegóriák társaságában) Bordes, Philippe—Michel, Régis dir.: Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution 1789–1799. Paris 1988 több tanulmánya, így pl. Bordes, Ph.: L'art et le politique, 103–135; *Van de Sandt, U.*: Institutions et concours, 136–165.

6 A „Mausoleum” és követőinek alapvető irodalma *Rózsa György*: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973, 13–80, ill. uő: A Nádasdy Mausoleum. A faksimile-kiadás bevezetője, Budapest 1991, 7–15.

7 A műfaj feldolgozása már megkezdődött: *Cennerné Wilhelm Gizella*: A Képzőművészeti Társulat népeletkép műlapjai. In: Hofer Tamás szerk.: Népi kultúra és nemzettudat. Budapest 1991, 127–134.

8 Ami a Csodaszarvas-hagyomány továbbélését illeti, a szkíta leletektől az Arany János-ihlette gödöllői művészekig, még Székely Bertalan pompás freskó-kartonjain át is (Vö. *Bakó Zsuzsa*: Székely Bertalan freskói. In: Zádor Anna szerk.: A historizmus művészete Magyarországon. Budapest 1993, 246–248, XXXI. kép) kissé nagy az ugrás. Nyilván közhely, hogy a szarvas-motívum a nyugat-európai kultúrkörben sem ritka, és — számunkra olykor zavaróan — megjelenik némely szentek ikonográfiájában. Szent Eustachius, Egyed vagy Hubertus legenda-jeleneteinél kevésbé ismert a kremsmünsteri bencés apátság alapításának mondája: a vadkantól halálra sebzett hercegi sarj, *Gunther* apjának, III. Taszilónak egy szarvas — agancsán tizenegy égő gyertya — mutatta meg, hogy hová temesse fiát, s a sír fölött emelték a kolostort 777-ben. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster I. (ÖKT XLIII) Wien 1977, 60–61. A közelebbiről nem azonosítható Joseph Lindner 1800 körüli, fenti tárgyú, szignált képét — melyet 1983-ban *Szent Imre halálaként* (!) árvereztek a BAV 61. sz. aukcióján (76. sz.) — a pannonhalmi Főapátság őrzi.



9 Az 1992-es Szent László-év eseménysorozata után (l. *Kerny Terézia* recenzióját a jelen kötetben) annak ilyen bőséges, sőt emblematikus, zömmel reprodukciókkal történő citálása már fölösleges. Nemzeti védőszentekről pedig megrendezte tavaly az önálló kiállítást a közép-európai barokk éve keretében a pozsonyi Nemzeti Galéria: *Rusina*, I. ed.: Svätci v Strednej Európe — Heilige in Zentraleuropa. Katalógus, Bratislava 1993, amely a „birodalmi” Nepomuki Szent János, a cseh Vencel és a jellegzetesen barokk jezsuita szentek stb. mellett természetszerűleg a magyar nemzeti szenteket, Istvánt, Lászlót, a koronafelajánlást is feldolgozta. Törekedvén azonban a teljességre, Pozsonyban Szent Imre mellett megjelent „GISELA MATER EMERICI”, Árpád-házi Szent Erzsébet, Szent Márton, Boldog Margit, Szent Gellért, Boldog Özséb és az obskurusabb Zoerardus és Benedek remeték képe is, s nem csupán Hevenesi metszet-illusztrációin.

Itt kell emlékeztetni arra, hogy az amúgy is itáliai eredetű, „klasszikus” koronafelajánlás-ábrázoláshoz (l. *Hoffmann Edith*: A felajánlás a Szent István-ábrázolásokon. In: *Lyka Károly* Emlekkönyv. Budapest 1944, 168–187) a 18. századi osztrák vendégmesterek gyakran az ő nemzeti uralkodó-szentjük, Babenbergi Lipót ikonográfiáját keverték: *Garas, Klara*: Österreichische Barockentwürfe: Themenwahl und Ortsansprüche. In: *Klessmann, R.* ed.: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung „Malerei Erster Hand — Ölskizzen von Tintoretto bis Goya...”. Braunschweig 1984, 106–113, példái között a Magyar Nemzeti Galéria grisaille felajánlás-jelenete (Ist. 7741) mint Michelangelo Unterberger feltételezett műve. Vö. *Sinkó, Katalin*: Árpád versus Saint István. In: *Hofer* ed. i. m. 1994, 4. kép.

Ikonográfiai tévesztés a *Rusina* ed. i. m. 1993, C.4. kat. számú, ősz szakállú, páncélt és főhercegi zárt koronát viselő, jobbában lilomot (!) tartó férfi közlése Szent Istvánként (Galéria hlvného mesta Bratislavy, Ist. A 5238, osztrák festő műve, valóban nem idegen Krackertól, Bergltől) — Szilárdy Zoltán szíves közlése szerint Szent Henrikről (István király sógora) lehet szó.

10 Ez a sarok Hollósy ritkán látható kis remekművével (Szedeg, Püspöki Gyűjtemény) szerencsés vizuális rekonstrukciója *Galavics Géza* 1980–81-es elemzéseinek, melyek legkifejtettebb változata: A Zrínyi kirohanása téma története (Peter Krafft és hatása). In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*, i. m. I. 61–65.

11 Voltaképpen a székelykapu az egyetlen olyan tárgy és téma a kiállításon, amelynek megjelenését — analógiáját — nyugati példa is illusztrálja, egy Dürer-metszet és a hesseni német nagykaput bemutató kortalan ábra segítségével. Az utolsó, bevallozott „urbánus” helyiségben berendezett kávéház egyik asztalán elhelyezett „lapozgató” album is segít elmélyedni a témában, immár a környező országok néprajzára szűkítve a példatárat.

A kopjafás teremben kulminál egyébként a — jó művekkel, de — végig túltreprezentált gödöllői iskola bemutatása, itt népi motívumgyűjtő és újraalkotó tevékenysége által. Nagy Sándor, Körösfői Kriesch Aladár, Undi Mariska műveinek témakörökre darabolt, „alkalmazott” elrendezése amellest, hogy a kölcsönzők készségességét dicséri, feledtetni mozgalmuk nyugati eredetű, végső soron preraffaelita lényegét. A rokon törekvésű, vidékre visszavonult, „termelő” művészek és kézműves közösségek Párizsban ismerkedtek meg Ruskin és Morris elveivel és egymással; Akseli Gallen-Kallela, Carl Larsson, ad absurdum Paul Gauguin életvitele ugyanolyan kulturális antropológiai tanulságokkal szolgált, mint az általuk megörökített népi építészeti, viseleti motívumok. A szecessziós folklorizmus hatalmas irodalmából itt csak *Geller Katalin*—*Keserű Katalin* kézikönyv-fejezeteire hivatkozom, különösen: A gödöllői művészet helye a magyar és az európai művészetben, in: *Németh Lajos* szerk.: *Magyar művészet 1890–1919*. Budapest 1981, I. 428–430, vö. pl. *Carl Larsson*: Das Haus in der Sonne. Leipzig 1915<sup>7</sup>.

12 A Lotz-képen fontos szereplőként megjelenő gölya folklore-környezetére nem tér ki a kiállítás. Meglepő, hogy a golyát Elzászban (is) nemzeti jelképként tisztelik, s nyilván akad még jó néhány hasonló vándormotívum Európában. Újszerű, menta-

litástörténeti aspektusokat is fölvető elemzését nyújtja Lotz egy másik pusztaképének *Imre Györgyi*: A kivonultság világai — Lotz Károly: *Alkony*. Művészettörténeti Értesítő XLIII. 1994, 143–148.

13 A nyugati viselet hatásáról még kevésbé informál a tárlat: véletlenül sem fordul elő egy spanyol gallér vagy az inkább ásatási leletekből megismert „epolettes” váll a női öltözéken, és azt a közhelyszerű megállapítást sem „játssza” ki a kiállítás, miszerint a magyar férfiruha — paraszti, polgári, nemesi egyaránt — jóval többet átvész, megőriz a keleti öltözködési hagyományokból a 16–18. század folyamán, mint az olasz, spanyol majd francia divat által erősebben befolyásolt női párja. (L. *Undi Mária*: Uri- és népviselet a barokk korban. In: *Domanovszky Sándor* szerk.: *Magyar művelődéstörténet*. 4. Budapest é. n., 371–393; *László Emőke*: A magyar nemesi viselet a családi arcképek tükrében. In: *Buzási Enikő* szerk.: *Főúri ősgalériák, családi arcképek*. Katalógus, Budapest 1988, 35–40.) Ez utóbbi keveredésnek, akárcsak házaspárok eltérő stílusú öltözködésének szép példáit őrzi az arcképfestészet, ahogyan arra *Buzási Enikő* rámutatott többek között in: *Mojzer Miklós* szerk.: *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Budapest 1984, 132. (Polgárasszony Lőcséről, 1641); Régi magyar arcképek / Alte ungarische Bildnisse. Katalógus, Budapest 1988, 29. szám (Az Amade család fogadalmi képe, 1765. Szombathely, Smidt Múzeum)

Nagy kár, hogy az európai vagy magyar „habitus” (ha tesszük, „image”) valóban jelképes jelentősége, az államalapítás korától kezdve a kuruc—labanc hajviseleten át Kazinczy bajszproblémáig, csupán a historizmus feldolgozásában kapott helyet a kiállításon. S minthogy Magyarország nemzetiségi eleve kívül maradtak az alapkoncepción, az erdélyi viseletalbumokban megörökített etnikai színesség, de az iránta megnyilvánuló nyugat-európai érdeklődés bemutatásáról is lemondtak a rendezők. Vö. *Galavics Géza*: Erdélyi viseletalbumok a XVII–XVIII. századból. In: *Jankovics József* et al.: *Régi erdélyi viseletek*. Viseletkódex a XVII. századból. Budapest 1990, 57–131.

14 A fél szóbanyi „főváros” egyik falát az Andrássy útnak szentelték: a Studio 'R' fotogrammetriai eljárással készült felmérési rajza alatt archív fényképsorozatok húzódnak, zömmel a MNM Legújabbkori Történeti Múzeumának gyűjteményéből; legutóbb a Budapesti Negyed 1. (1993 nyár) tematikus számát illusztrálták. Az Andrássy út ott (is) hivatkozott, hatalmas szakirodalma mellett a további építészettörténeti kutatás számára fontos, jól hasznosítható dokumentációt készített és gyűjtött az utóbbi tíz-egynéhány évben a már említett budapesti Studio 'R' Tervező Kft.

15 *Sinkó Katalin*: A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű mint szimbolikus társadalmi akciók színtere. In: *Zádor A.* szerk. i. m. 1993, 277–293, a teljes előzmény-irodalommal. — Nagy Imre és mártírtársai temetésének napját (1989. június 16.) illetet volna hiba nélkül közölni a képaláírásban. — A nagyvárosi kávéházi miliőben a székelykapu mellett (l. 10. j.) a „Rege a csodaszarvasról”, valamint a vendégkönyv tanulmányozható.

16 L. 4. és 8. j. A három kitűnő tanulmány (a már idézettek mellett: *Kisbán, Eszter*: From Peasant Dish to National Symbol. An Early Deliberate Example. [ti. a gulyás] 53–60) átvétel az *Ethnologia Europaea* 19., ill. 21. számából (1989, ill. 1991). Valamennyi előzménye az 1988. május 1–4. között Budapesten megrendezett Nemzeti kultúra mint folyamat című svéd—magyar konferencián elhangzott előadás, melyek szövegét magyarul közölte 1989-ben a pécsi Janus VI. 1., Nemzeti kultúra című száma. (L. még 5. j.) Ott csak *Sinkó Katalin* tanulmánya kapott illusztrációkat, „Emlékművek” címen, melléklet-füzetben. Az 1994-es kiadvány nem számol az azóta eltelt idővel (még Hofer Tamás munkahelyi címét sem korrigálta), a katalógus nélküli tárlat pedig azzal, hogy a nemzeti identitás 19. századi képet pusztán kiállítástechnikai eszközökkel rekonstruálni csak a nem kívánt aktualizálás árán lehet.

A jegyzeteket összeállította Basics Beatrix és Jávor Anna.



BUDAPEST LEXIKON I-II. KÖTET. AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1993.  
755 ÉS 669 OLDAL, 1 TÉRKÉPMELLÉKLET

Külső formájában és belső tartalmában egyaránt megújult a Budapest Lexikon második, bővített, átdolgozott kiadása. A kiadvány gondos, csinos kiállítása, a gazdag illusztráció (1260 db) megnyeri az olvasó rokonszenvét, és a régi metszetek felhasználásával készült színes borító szinte csábít a kötet lapozgatására, miközben az ábécé sorrendjében pereg le az olvasó előtt Budapest története.

A kiadvány főszerkesztőjének, Berza Lászlónak elvülhetetlen érdemei vannak Budapest történetének megismertetésében. Itt nincs hely ebbéli munkásságát részleteiben ismertetni, de *Budapest történetének bibliográfiája*, valamint a *Budapest története képekben 1493-1980* című kiadványok szerkesztésével olyan művet adott a kutatók kezébe, amely nélkül e témakörben meddő kísérlet bármilyen bűvárkodás.

Nagy feladatot vállalt Berza László már az első kiadással is, ám ez átdolgozott és bővített kiadás ugyan csak bőséges teendőt rótt rá, hiszen 1990 óta az élet minden területére kiterjedő változás seregnyi szócikk átdolgozását, új szócikkek írását követelte, és nem utolsósorban az első kiadásban előforduló hibák korrigálása vagy az újabb kutatások során feltárt eredmények pótlása is óriási munkát jelentett. A szócikkek terjedelmében bővítés és kurtítás egyaránt előfordul, de gyorsan változó világunkban az új szócikkek írása is terjedelmes feladatként jelentkezett. Csak felsőfokon említhető az az elismerésre méltó teljesítmény, az a tempó, amivel e nagy átalakulást a szócikkekkel nyomon követték. A fényképanyag is nagy változáson ment át, a színes fotók jól élelkitik a kiadványt. Még a sűrítés kényszerével sem lehetséges az ártírt vagy az újonnan készült szócikkeket felsorolni, hiszen több ezret érint, elégedjünk meg tehát azzal, hogy egy valóban új lexikont kaptunk kézhez, amely Budapest életének csaknem minden változásáról tájékoztat. Az úgyszólván betűhiba nélküli szöveg igazolja a korrektorkorlatív ügybuzgalmát.

A lexikonok általában már megjelenésük pillanatában némileg elavultak, ám ezt megelőzendő, már a nyomdába adás (1993. január 15.) után a szerkesztés a beállott változásokkal igyekezett kiegészíteni az anyagot. Így pl. Entz Géza 1993-ban bekövetkezett halálát még rögzíthette, míg Horler Miklós alig két héttel későbbi, Széchenyi-díjjal történt kitüntetésére már kimaradt.

A 8116 szócikk és utalás felőleli Budapest ezredévekben mérhető történetét. Óriási adathalmazával lenyűgöző, ami a főszerkesztő, a szakszerkesztők és a népes szerzőgárda érdeme — nem feledve a kiadói apparátus tevékeny részvételét —, kitűnő példát nyújtva ezzel szoros együttműködésük gyümölcsöző voltára. Ám e sokféle tekintő hatalmas tényanyagba óhatatlanul hibák is becsúsztak. E tévedések, pontatlanságok, fogyatékoságok felvetésével a recenzens a kötelességén túl a főszerkesztő óhajának is eleget tesz, miután Berza László előszavában rokonszenvesen unszol a bírálatra amikor így ír: „...már előre hálások vagyunk a második kiadáshoz fűzött észrevételekért, hiszen ezekkel is a főváros jobb megismerését mozdítjuk elő...” Ezt megszívlelve néhány tévedés rámutatásával kívánok eleget tenni a főszerkesztő felkérésének. A kötet és oldalszám közlése a szócikkek megnevezésével felesleges, ezért azt mellőzöm.

Az *Andrássy út 84.* számú épületet nem Hauszmann Alajos tervezte 1880 körül, hanem a beadványi terv tanúsága szerint Feszty Adolf 1876-ban. (Az adatot Bibó István kutatása nyomán Komárik Dénes tette közzé: *Műemlékvédelem* 1977: 2, 113.)

A *Bartók Archivum* nem a Táncsics Mihály u. 7. alatt nyílt meg, hiszen az az épület 1961-ben még általános iskolaként működött, annak Zenetörténeti Intézet céljára történő átépítése 1973-ban indult meg. Az archivum az Országház u. 9. számú házban kezdte meg működését.

*Bieber Károly* nem 1991-ben, hanem 1992-ben hunyt el. Az 1963-ban megjelent *Kovácsművészet* című könyvén kívül az 1944-ben nyomdafestéket kapott *A díszműkovács* című kötetnek is szerzője.

*Diósy Antal* nem 1897-ben, hanem 1895-ben született. Bár mindkét művészeti lexikonunk (az egy- és négykötetes egyaránt) 1897-ben rögzíti születési időpontját, ezt azonban ő maga méltatlankodva cáfolta meg, amikor *Városliget* című könyvem írásakor Damjanich utcai műtelermlakásában az 1970-es évek derekán felkerestem és a pályaképének felvázolásához szükséges adatokat közvetlenül tőle szereztem be. A róla, mint a „Városliget festőjéről” írt részt neki bemutattam, most már az 1895 születési évszámmal, azt ő jóváhagyólag tudomásul vette, a szövegen semmiféle változtatást nem eszközölt. Az 1897-es születési időpont már csak azért sem lehetséges, mert a szócikk szerint 1909-ben kezdte tanulmányait az Iparművészeti iskolában, márpedig a polgári iskola elvégzése után 14 évesen vették fel, 12 évesen nem kerülhetett az iskola kötelékébe. Egyébként a Képcsarnok Várlalat által 1978-ban kiadott *Művészéletrajzok* című kötetben már helyesen, 1895-ös születési évvel szerepel. Pótolni szükséges még a szócikket az 1971-ben kapott Munkácsy-díjjal, valamint az 1977-ben részére adományozott érdemes művész címmel.

A *Hunyadi János út 18.* számú házban nem Reitter Ferenc tervezte, hanem — Komárik Dénes kutatása nyomán — Mátyás Hugó szerzősége bizonyosodott be.

*Jungfer Gyula* 1866-ban nem a Berzsenyi u. 6. alatt kezdte meg működését, hanem a Hatvanergasse 10-ben (ma Kossuth Lajos u.), majd a Fünf Lerchengasse 1. (ma Puskin u.) alá helyezte át műhelyét, és az 1872-ben saját házaként emelt épületben, a VIII. Berzsenyi u. 6. alatt folytatta tovább tevékenységét. 1886-ban a Jungfer-gyár itteni működésére utaló emléktáblát helyeztek el. Az előbbiekből kitűnően Jungfer Gyula üzemét nem apja (Jungfer Ferenc) alapította, miután az ő műhelye a Schiffgasse 2. alatt volt. Az a Jungfer (ekkor még Jungfrauként írta nevét), aki 1785-ben Szegeden kapott mesterlevelet (helyesebben inkorporálták a céhbe), nem a dédapja, hanem a nagyapja volt. Ő telepedett le 1786-ban Pesten, majd később céhmesteri tiszteletet is betöltött. Jungfer Gyula felsorolt munkái közül a Szent István bazilikának csak a keleti kápolna ajtóverete fűződik a nevéhez, a nagy elzárórács a Marton Lajos és Fia pozsonyi vasműves cég munkája. A Vigadó lakatasmunkája Kern István műve (Jungfer ekkor még legény volt), ám a Vigadó Linzbauer-féle kibővítésének vasmunkáit (1872) Jungfer készítette. Jungfer jelesebb művei — amelyek sajnos a szócikkből kimaradtak — a volt királyi palota számos attraktív rácskapuja, a Batthyány-, a Wenckheim-, a Wodianer-palota,



a régi Múcsarnok nemesveretű rácsai, korai munkái közül a Kodály köröndön álló datált (1881) nagykapuja és még sok más kiváló vasmunka. A Jungfer-gyár nem 1945-ig, hanem 1949. december 28-án bekövetkezett államosításáig működött, éspedig *Jungfer Gyula Magyar királyi udvari mű- és épületlakatos Iparművészeti fémárúgyár* néven. (A téves adatok részben a Művészeti Lexikonban [1966], részben a Józsefvárosi Lexikonban [1970] bukkan- tak fel először, majd a Budapesti Lexikon első kiadásában [1972], és bár a Jungferéről írt monográfiám 1979-ben az Építés- építéstudomány XI. kötete 3-4. számában megjelent, ennek ellenére a hibás megállapítások makacsul tartják magukat. Mindez bizonyíték arra, hogy a szakirodalomba belekerült pontatlanul regisztrált tények — az ellenőrizetlenül átvett adatok nyomán — terjednek és azok kiirtása igen nehéz, olykor csaknem lehetetlen vállalkozás. Sajnos a szakirodalomban nem ez az egyedüli eset. Így pl. több mint egy évszázada szívéosan tartja magát — és e lexikon Feszli-szócikkében is leírt — az a téves adat, miszerint az 1844-es Országháza-tervpályázat Feszli terve első díjat nyert. Komárik Dénes *Az 1844-es pesti Országháza tervpályázat* című tanulmányában (Tanulmányok Budapest Múltjából XIX. kötet [1972]) megállapítja egyrészt, hogy a pályázatot nem bíralták el, másrészt, hogy a beérkezett tervek jegyzékében Feszli terve nem szerepel, tehát vagy nem nyújtotta be a tervet vagy valami miatt visszakérte azokat — talán kiegészítésre. Ezek alapján Feszli tervének első díjjal történt jutalmazása merő tévedés, minden alapot nélkülöz.

A *Jungfer-villa* szócikke a Húvösvölgyi út 79.-re utal, ez így igaz. Ezt a villát azonban Jungfer Gyula halála után Ferenc és Gyula nevű gyermekei építtették. Jungfer Gyula villája a Városligeti fasor 20. alatt volt. Ma is álló kovácsoltvas kerítéskapujának oromzatában a JG monogram emlékeztet egykori villájára.

A *Lengyel Gyula utca* tévesen utal a Hold utcára, az helyesen Bank utca. A *Máltás Hugó*-szócikkben a leírt szöveg pontosítást kíván, ugyanis Máltás nem az 1850-es évektől működött Pesten, hanem 1848 őszén tért haza Bécsből és helyezkedett el Zitterbarth Mátyás irodájában. (Lásd Komárik Dénes: *Máltás Hugó. Műemlékvédelem* 1970: 4, 221.) A *Műemlékvédelem* című folyóirat nem havonta, hanem negyedévenként jelenik meg.

Az *őcskapiác*-szócikk szerint az Operaház építésének megkezdése után 1870-ben helyezték át a piacot. Az Operaház építését azonban a földmunkákkal 1875. október 11-én kezdték el, miként ez a különálló *Magyar Állami Operaház*-szócikkben már helyesen szerepel.

A Pest Megyei Önkormányzat székháza Semmelweis utcai részének tervezője nem Hofrichter József, hanem Düttrich József, a kivitelezést azonban Hofrichter végezte. (Bibó István: *A pesti megyeháza lakóépületének* [V. Semmelweis u. 6.] építése. *Műemlékvédelem* 1971: 4.)

A *Petschacher Gusztáv*-szócikk az egykori Magyar Államias Hitelbank (ma Pénzügyminisztérium) József nádor téri székházát neki tulajdonítja. Petschacher ennek az épületnek az építésekor már több mint húsz esztendeje halott volt, az Alpár Ignác műve. E minieletraaj írója ezt az épületet összetévesztette a Hitelbank Nádor utcai korábbi székházával, amelyet valóban Petschacher épített. A *József nádor tér*-szócikkben 2-4. szám alatt a mai Pénzügyminisztérium épületének tervezőjeként már helyesen Alpár Ignác olvasható, ám az építési ideje tévesen szerepel, azt nem 1904-ben, hanem 1913-ban emelték. Végezetül az *Alpár Ignác*-szócikkben mindez már pontosan rögzítve történt.

Podmaniczky Frigyes a Fővárosi Közmunkák Tanácsának nem elnöke, hanem alelnöke volt. 1910-ig a mindenkori miniszterelnök töltötte be az elnöki tisztséget. A Puskin utca régi elnevezése nem Fünf Luchengasse, hanem Fünf Lerchengasse.

A *Rados Jenő*-szócikk tévesen Zádor Annával közös műként tünteti fel *Hild József, Pest nagy építőjének életműve* című könyvét. E monográfiának Rados Jenő egyedüli szerzője, ám a valójában Zádor Annával közösen írt műve, *A klasszicizmus építészete Magyarországon* (Budapest 1943) a felsorolásból hiányzik.

Külön örömet jelent *Sima Sándor* aranykoszorús műlakatos szerepeltetése a Lexikonban. A róla írott sorok azonban némi korrekcióra szorulnak, mert a volt Miklós Andor-villa nem a Dísz tér 1., hanem a 6. szám alatt van és nem vaskapu zárja, hanem tömör fakapu, ám a kapu feletti világítórács igazi mestermunka, a két világháború közötti művészi kovácsolás egyik kiemelkedő emléke. Hasonlóan jelentős — kár hogy említése kimaradt — a máriaremetei kegytemplom szabadtéri oltárának fülke-zárórácsa.

Az *Ülő nő szobor*-cikk Ferenczy Béni alkotásának helyét Haydn ligetként jelöli, majd a különálló szócikk Haydn park néven említi a területet, de ez utóbbira utal — helyesen — a Horváth kert is. A Váci u. 59. számú ház tervezője nem Zotani Lőrinc, hanem Zofahl Lőrinc. A Vár-barlang pantomimként használt szakaszának bejárata az Uri utcában nem a 8., hanem a 9. számú ház alatt nyílik.

A Váry-Szabó-kúria építési idejének az 1830 körüli évekre datálása téves. Az épület tudományos dokumentációját 1975-ben Bibó István készítette. Ennek kapcsán derült ki, hogy Jankovich Miklós családtörténeti kutatása során olyan adatokra bukkant, melyek kétségtelenül bizonyítják, miszerint az épületet nem Váry-Szabó Antal építette, hanem Jankovich Miklósnak, a neves műgyűjtőnek felesége, Hauck Róza 1844-ben. Jankovich Miklós 1846-ben bekövetkezett halála után özvegye férjhez ment Váry-Szabó Antalhoz, a Jankovich család ügyvédjéhez, így került a villa Váry-Szabó Antal tulajdonába, és innen a kúria neve.

A *városrendezési terv* egy további általános városrendezési terv-szócikkre utal, e helyen azonban nem található és sajnos tüzetesebb böngészéssel sem akadtam nyomára. A *városterképek*-szócikkben szerepel Joseph de Hay, helyesen Joseph de Haüy hadmérnök, aki 1687-ben a visszafoglalás után készített Budáról térképet. Ybl Ervin nem 1966-ban, hanem 1965-ben hunyt el.

*Zofahl Lőrinc* életrajzában téves az a megállapítás, miszerint 1863-tól a Szépítő Bizottság tagjaként működött, ugyanis e Bizottság 1857-ben megszűnt, Zofahl — eddigi ismereteink szerint — 1836-tól volt tagja. A Párisi-udvar tervezője helyesen Schmahl Henrik és nem Schmall.

A tudományos fokozatok és az elnyert díjak a személyi szócikkben megtalálhatók, de Dercsényi Dezsőnél a művészettörténeti tudomány doktora, a Herder-díj, a Pro Urbe-díj, Gerő Lászlónál az Ybl-díj, a Herder-díj, a műszaki tudomány doktora, Herman Lipótnál az érdemes művész, Horler Miklósnál, Zádor Annánál, Komárik Dénesnél a művészettörténeti tudomány doktora nincs feltüntetve, továbbá ez utóbbi építészmérnöki diplomáját nem 1956-ban, hanem 1951-ben szerezte.

A lakónegyed és lakótelep megjelölés nem egyértelmű, különösen ha ugyanazon településről van szó. Így pl. a *Tenke Tibor*-szócikkben Újpalotai lakótelepként, majd az önálló szócikkben Újpalotai lakónegyedként



szerepel. *Mester Árpádnál* a Fiastyúk utcai és a Kacsóh Pongrác úti lakótelepként olvasható, a különálló szócikkben a lakónegyed megnevezést kapta, csakúgy mint *Ürmössy Teréz*nél a Rózsakert lakótelep. Egységes megjelölés lenne kívánatos.

A Főváros Tanácsa által adományozott Pro Arte- és Pro Urbe-díj szócikként szerepel, a Reitter Ferenc-díjról nincs közlés, noha Tenke Tibor adatai között a részére történt adományozás rögzítve van. Ugyanakkor Horler Miklós, Mező Lajos szócikkéből kimaradt.

A Budapest Lexikon első kiadásában az utcanévet követi az ott álló műemlékek rövid története, és ez így olvasható (a jelentősebb épületek bővítésével) a második kiadásban is. Ám a II. világháborút követő helyreállítások tervezőinek neve az első kiadástól eltérően csak elvéve szerepel. Nehéz megérteni, hogy pl. Dragonits Tamás neve a Dísz tér 12., az Üri u. 38. és sok más ház helyreállítójaként kimaradt, míg a Táncsics Mihály u. 10. számú épület esetében szerepel. Az Üri u. 29. és 51., továbbá az 53. számú épületek restaurálóját, Imrényi Szabó Imrét megnevezi a Lexikon, de ugyanő állította helyre a Szentháromság u. 5., valamint a 7. számú házat és még néhány épületet is, neve azonban e helyeken nem szerepel. Az Üri u. 43. helyreállítója Borsos László, majd társtervezővel, Csemege Józseffel a Tárnok u. 14. sz. háznál tervezőként van feltüntetve, de számos más épületnél mint pl. Üri u. 12., Üri u. 40. stb. kimaradt. Meczner Lajos az Üri u. 70. sétányi részének és az Üri u. 53. tetőhelyreállításának tervezőjeként szerepel, de a Dísz téri volt Batthyány-palotánál vagy a volt budai Városháza Szentháromság u. 2. alatti épületén végzett munkájáról nem történik említés. Nem folytatom tovább a példák felsorolását, mert e módszer vitathatósága ezekből is szembetűnő. Ha ugyanis a második kiadásban a sorokkal való takarékoskodás szempontjait követte a szerkesztés (vagy a szócikket átdolgozó), akkor a tervezők nevét mindenütt elhagyásra ítélte volna. Az épületek többségénél így is történt, éppen ezért rejtélyesnek tűnik a kivételek indoka, és úgy vélem, racionálisan aligha magyarázható. A budavári lakónegyed II. világháború utáni újjáépítése átfőrmálta a vár korábbi utcaképét. A háború rongálása és az utána végzett falkutatások nyomán sok középkori és újkori elfalazott részlet került napvilágra, ezek architektúrába illesztésével megváltozott a régebbi látvány, a földemcserékkel egyidejűleg végrehajtott korszerűsítések a mai igényeink szerinti lakásokat eredményezték. A tervezők tehetségük legjavát nyújtották a vár lakónegyedének hiteles újjáformálásához, ezért úgy vélem, méltánytalan nevüknek csupán elvéve történő említése. Elismerésre méltó azonban, hogy az első kiadáshoz mérten lényegesen több utca-szócikk készült, és ami dicséretes, a műemlékileg nem védett, de jelesebb épületek is helyet kaptak a felsorolásban, tervezőjük nevének és építési idejüknek feltüntetésével.

A Lexikon szócikkei széles területet fognak át, a teljességre való törekvést láttatja, ennek ellenére néhány hi-

ány felvetése szükségesnek mutatkozik: ugyanis ha szerepel a Szinyei Merse Pál Társaság (igen helyesen), akkor a Lechner Ödön Társaság közlése is indokolt, ha cikk olvasható *A Gyűjtő* művészeti folyóiratról, akkor ott a helye a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége *Szabad Művészet* című periodikájának és az 1969–75 között megjelent *Műgyűjtő* című folyóiratnak, a műbarátok és a műkereskedelem lapjának is. Ha van szócikk a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetségről és a cserkészmozgalomról, miért hiányzik az úttörőmozgalom ismertetése? Ha van utalás a Sugárúttal és a Népköztársaság úttal az Andrássy útra, miért nincs a Sztálin úttal és a Magyar Ifjúság útjával? (A Margit körút esetében pl. dicséretes módon minden korábbi nevére megtörtént az utalás.)

A cs. és kir. udvari műlakatos címet elnyert Jungfer Gyula műhelyéről és tevékenységéről tájékoztatást kapunk (bár némi korrekcióra szorul), ám nagy rivalása, a Jungfert is megelőzve udvari műlakatos címmel kitüntetett *Árkay Sándor* üzeméről az információ elmaradt. A két világháború között rendszeresített, a szakma legmagasabb elismerését jelentő „aranykoszorús mester” címet elnyert két pesti műlakatos közül csak *Sima Sándor* szerepel, az elsőként e titulussal felruházott Forreider Józsefről semmit sem tudhatunk meg, és talán Jungfertől vagy Simától egy attraktív rács bemutatása indokolt lenne. Hiányzik Jungfer születési és halálozási éve (az első kiadásban olvasható), hiszen Sima Sándor esetében azt előírásban ismerteti a Lexikon.

Az életrajzok nagy számban bővültek, mindazonáltal még némi csonkaságot érzek e témakörben. A Lexikon lapozgatva a szócikkben több olyan tervező neve ismétlődik, akiről életrajz hiányzik. Csupán néhány nevet említek: Dragonits Tamás, Imrényi Szabó Imre számos védett épület helyreállítási tervével szolgálták a fővárost, de hiányolom Fischer Józsefnek, az FKT egykori elnökének, a kiváló építésznek, valamint a volt Sugárút kiépítésében is részt vállalt Feszty Adolfnak a szócikkét.

A Lexikon adatainak mérhetetlen sokaságához mérten az itt felsorolt tévedések, illetve hiányok elenyészőek, de felvetésüket szükségesnek vélem, mert a széles társadalom nem is szűk rétege a Lexikonból kaphatja meg a keresett kérdésre a választ, aminek pontosságában vakon bízunk. De vannak olyanok is akik a száraz adatok ellenére lektürként forgatják lapjait, egyetértve Anatole France paradoxonnak tűnő mondásával, miszerint a legizgalmasabb olvasmány a katalógus.

A Lexikon derekas alap, serpenyőbe téve erőit és hibáit, a mérleg nyelve pozitív eredményt mutat. Mint nélkülözhetetlen kézikönyv, a gyors tájékozódáshoz nyújt hasznos segítséget, jól szolgálja a főváros történetének megismerését, és a korrigálások elvégzésével, valamint a szükséges kiegészítésekkel a következő kiadásban még tökéletesebb képet kaphatunk Budapest történetéről.

Perehazy Károly







## KOVÁCS ÉVA „HERMAN RUSSEAU ÖTVÖSMESTER (1360 KÖRÜL–1423 UTÁN) ÉS A VALOIS UDVARTARTÁSOK LUXUSMECHANIZMUSA” CÍMŰ DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Kovács Éva doktori értekezésének vitáját 1993. május 24-én tartották a Duna Palotában. A március 3-án elhunyt Entz Géza professzor opponensi véleményét a bíráló bizottság titkára olvasta fel:

„A művészettörténetesek 1969-ben Budapesten rendezett kongresszusának esztergomi kirándulása során a résztvevők megtekinthették a székesegyházi kincstár alkalmi kiállítását. Ezen megkülönböztetett hangsúllyal szerepelt a Mátyás-kálvária. Megjelenésének kiemelkedő szépségét a szemlélő a műalkotást körüljárva minden részletében közvetlenül élvezhette. A kérdéses remekművet bemutató terembe érve azt vártam, hogy a szakma jeles képviselői számára a saját tapasztalatból kevésbé ismert műtárgy látványa meglepetésként fog felmerülni, amely majd csoportosan vonzza magához a látogatókat. Megütődve éppen az ellenkezőjét állapítottam meg. Az ezernégyszáz körül százszámra készült, de napjainkig feltűnően alacsony számban megmaradt »nagy ékszer« e pompás reprezentánsa mellett a nemzetközi társaság többsége közömbösen ment el, alig vetvén egy-egy futó pillantást a ragyogó ötvösműre.

Az érdeklődésnek és az értékelismerésnek e furcsán kellemetlen hiányát nagy részben az okozhatta, hogy a Mátyás-kálvária önmaga is, létrejöttének körülményei is a szakemberek előtt ismeretlenek voltak. A műalkotás nem lett bemutatva, bevezetve a művészettörténet köztudatába. A vele foglalkozó, őt értékelő magyar nyelvű közlemények alig sejtetik igazi európai jelentőségét s különben is alkalmatlanok nemzetközi figyelem felkeltésére. Dercsényi Dezső írja 1979-ben: »Amennyire vitathatatlan a Mátyás-kálvária európai léptékkal mérhető kimagasló művészi értéke, annál csodálatosabb, hogy ne használjam az elrettentő kifejezést, hogy mindmáig hiányzott monográfikus feldolgozása.« (Művészettörténeti Értesítő 1979, 151.) Kovács Éva akkori kandidátusi és mostani doktori értekezése — ha későn is, de — a megfelelő magas szinten számolja fel a szóban forgó fájdalmas hiányt olyan módszerrel és apparátussal, amely a történeti ősforrások bravúros kutatási eredményeire alapozva bebizonyítja, hogy a Mátyás-kálvária 1403-ban újévi ajándékként került Merész Fülöp burgundi herceg tulajdonába, hogy a kis számban megmaradt, úgynevezett nagy ékszerek legkorábbi és a burgundi lovagrend megalapításához kapcsolódó példánya. Mestere pedig minden valószínűség szerint a 14–15. század fordulóján tevékenysége teljében működő párizsi ötvösműhely legkiválóbb és a burgundi udvar számára hosszú ideig megszakítás nélkül dolgozó, a herceg személyes bizalmát élvező Hermann Rousseau. A kálvária nemcsak a flandriai származású ötvös, hanem a korszak arany alapú, színes ronde-bosse zománc művészetének legjelentősebb darabja.

A fenti tömör összefoglalás megfogalmazhatóságához nehéz és hosszú kutató munka vezetett és olyan történeti módszerekre támaszkodó megítélés-sorozat következetes alkalmazása vált szükségessé, amely az egykorú hiteles adatok serege ellenére is fellépő hiányok felszámolását, áthidalását lehetővé tették. Kovács Éva kandidátusi dolgozata a remekmű levéltári forrásokkal hitelesített meghatározását, rokonemlékei közt elfoglalt helyének pontos megjelölését, s ezeken túlmenően az aranyzománc műfajának fejlődését és művészettörténeti értékelését végezte el. Az előttünk fekvő doktori értekezésre maradt annak a nehéz kérdésnek megválaszolása, hogy ki volt a kálvária mestere. Az egykorú bőséges írott források azonban csak nagyon kivételesen nevezik meg konkrét műalkotások készítőit s e körülmény a fennmaradt aranyzománc nagy ékszerek esetében különösen jellemző. A számadásokból a szállító, illetve a mester neve nem derül ki, mivel Flandriai Margit, a kálvária ajándékozója nem tartozott elszámolással. Ezért a műves direkt megnevezése ez esetben sem volt várható. Ezt az akadályt a szerző csak úgy győzhette le eredmény reményében, ha a rendelkezésére álló forrásokra támaszkodva részletekbe menően jeleníti meg azt a társadalmi, gazdasági, kulturális és technikai atmoszférát, amelyben a Valois család udvarai számára készített ötvösművek létrejöttek, és azt a történeti szerepet, amelyet ezek az akkori kulturális életben betöltöttek. Így jelenthette a megoldás útját a Valois udvartartások luxusmechanizmusának bemutatása, elemzése, kulturális rendeltetésének jellemzése.

A szóban forgó mechanizmus az uralkodói körökben mozgó, tevékenykedő és alkotó társadalmi réteg életének alakítói kereskedők, bankárok, pénzváltók, ötvösök, akiket a megrendelők reprezentációja és művészi igénye formált ki és szervezett. A mecénások ízlésének ismeretében készültek a legváltozatosabb ötvösművek, ünnepi ajándékként kis és nagy ékszerek, asztaldíszek, köztük az igen kedvelt díszhajók, edények, tömegkészítmények, ruhadíszek, ellátva esetenként a megrendelő devizájával, címerével, jelképeivel. Lombard kereskedők által levantei kínálatból hozott drágakövek, gyöngyök díszítették a tárgyakat, amelyek sokszor csak alkalmi reprezentációs rendeltetést töltöttek be s rövid életük után újabb alkotások anyagában támadtak fel újra. Kereskedők szerzik be az ötvösművekhez szükséges anyagot és a sokszáz mestert működtető párizsi műhely ötvösesei készítik el a rövid vagy hosszabb életű művészi tárgyakat, amelyek sorsa gyakran a beolvasztás, s nem egyszer adósság törlesztéseként kerülnek más tulajdonosok vagy művesek birtokába. A párizsi mesterek nevei nem ritkán ismeretesek, műveik azonban ritkán azonosíthatók. Az ötvösök közül többen különböző fokú udvari tisztségeket nyerne el.



Főként azok, akik egy-egy megrendelőhöz hosszabb időre vagy állandóan kötődnek. Az udvari ötvösök egy-egy előkelő családtag szolgálatába szegődnek s elsősorban karbantartással, javítással, leltározással, tehát a tárgyak gondozásával foglalkoznak. A magas színvonalú műalkotások azonban nem tőlük, hanem a párizsi művészek-től kerülnek ki. Ezek a századforduló idején előszeretettel alkalmazzák a zománcdíszítést, elsősorban a leginkább művészi hatású, az alakot vagy formát teljesen beborító színes és fehér *ronde-bosse* zománcot. A zománczó »emailleur« azonban nemcsak zománcal foglalkozik. Később ez az elnevezés főként a címerábrázolásokat készítő ötvöst jelöli. A Valois család tagjai megajándékozásának gazdagságát tükrözi a burgundi lovagrend alapítás 1402–1403-ban tartott újévi ünnepe, amikor a Mátyás-kálváriával azonos rendkereszt elkészült Merész Fülöp számára. Bár sokszor egészen rövid időn belül változott az elkészített drágaságok sorsa, a kiemelkedő darabok közül több is megmaradt tulajdonosának birtokában. V. Károly király öccse, Jean de Berry a burgundi hercegek mellett, a források tanúsága szerint is a középkor legjelesebb, a mai értelmet megközelítő műgyűjtőjeként tartható számon.

Az ötvösművész-társadalomnak ebben a differenciált, szinte olajozottan működő szervezetében tűnik fel Herman Rousseau bizonyíthatóan: 1385 és 1417 között a hatalmas mennyiségű egykori írásos források tanúsága szerint, az eddig egyedül biztos szerzőségű, úgynevezett Három fivér nevű ékszer mestere. Művein megjelennek a Valois család devizái (szárnyas szarvas, rekettetermés, medence). Az említett, három évtizedet meghaladó időszakban Rousseau a korszak minden fajta ötvösműveit készíti a hercegi udvarnak. Merész Fülöp életének utolsó évtizedében Herman mester teremt rendet a herceg káprázatos gazdagságú kincstárában. Egyrészt befoglalja a legjobb drágaköveket, másrészt sorozatos javításokat végez. 1402-től dolgozik Jean de Berrynek, majd Merész Fülöp halála után folytatódik szolgálata e nagy műgyűjtő számára. Nagyméretű tevékenysége arra utal, hogy Rousseau-nak voltak segítői is. Közülük néhányának neve is ismert. A herceg elszámolásaiban Herman mester szereplése a legterjedelmesebb. Megbízatása tehát folyamatos volt. Kovács Éva munkájáról 267 nagyrészt közöletlen adatot emelt ki az általa átnézett forrásokból. Személyéről sajnos szinte semmi adat nem merült fel. Nevének változatai bizonyossá teszik flandriai származását. Mint más művész-kortársa, ő is Franciaországban, illetve Burgundiában dolgozott. Magavéste pecsétjén neve francia alakban jelenik meg a címerpajzs mellett álló vadember kezében tartott minuszkulás mondatzalagon. A szerző által feldolgozott adatok erősen valószínűsítik, hogy a Mátyás-kálvária mestere valóban Rousseau. Dolgozatának 192. lapján Kovács Éva több olyan kézenfekvő kérdést tesz fel, amely azt sugallja, hogy a mester neve mellől tűnjék el a kérdőjel. Döntése mégis meghagyja a név kérdőjeles voltát. Amint írja: »Mindezek a viszonyítások Herman Rousseau-t és az esztergomi arany keresztet illetően konkrét adatok hiányában találgatások maradnak.« Az olvasó számára mégsem tűnik el a remény, hogy egyszer talán sor kerülhet a bizonyosság utolsó lépésére.

Az értekezés e végső kételkedő kicsengés ellenére mégis nagy pozitívummal zárul a művészettörténet számára. A szerző tisztában volt azzal, hogy két értekezésének célja: a Mátyás-kálvária létrejöttének és mesterkérdésének tisztázása tekintetében az egykorú forrásokból kell kiindulnia. Ezek a túlnyomóan kiadatlan leltárak, el-

számolások és egyéb oklevélfajták hatalmas mennyiségben állnak rendelkezésre a francia levéltárakban, tudományos célú feldolgozásuk azonban csak vontatottan és behatárolt céllal folyik. Kovács Éva mélyreható kutatásai bizonyítják, hogy ezek az írott források — ha bizonyos korlátok között is — rendkívül nagy számú és széles távlatokat nyitó tájékoztatást képesek nyújtani még olyan egyedi történeti kérdések és jelenségek felderítésének esetén is, mint pl. egy-egy műalkotás mesterkérdése. Rousseau régen ismert a párizsi ötvösök közt, az említett reá vonatkozó és munkásságát megvilágító 267 adat túlnyomó részét mégis a szerző fedezte fel. Igaz, az alkotó személyéről az adatok hallgatnak, de hiteles és éles fényt vetnek arra a művész- és művészettörténelmi összefüggésekre, amelyben 1400 körül a Valois család luxusmechanizmusa s annak csodálatra méltó atmoszférája kialakult és működött. Ez az eddig alig ismert világ az írott forrásokból töretlenül felragyog és bevilágít a művészi életnek legparányibb részleteibe is, megadván a lehetőségét teljesen új történeti és művészettörténeti összefüggések bizonyítható bemutatására és értékelésére, valami eddig megfoghatatlannak megjelenítésére, a mesterkérdésben hiányzó határozott adatok nagyfokú valószínűsítésére. Ebben a világban élt és alkotott az az ötvösmester, aki a Valois mecénásokkal évtizedes összeköttetésben állt, és aki csak a legkiválóbbak közt kereshető. A szerző munkájának e módszere kitűnő példája a tudományos kutatás mélyfúrásainak eredményességére, amely nemcsak egy, a magyar művészet számára igen fontos részletkérdést old meg széles távlaton, de egyúttal elismerésre méltó tanulságokat és eddig alig ismert összefüggéseket tár fel a középkor őszének és általa a francia és az európai művészeti élet javára is.

A Mátyás-kálvária titkainak számos lényeges vonása vált Kovács Éva disszertációjában világossá. Egy igen lényeges még hátra van: hogyan és mikor került e remekmű hazánkba. Talán nem egészen reménytelen bizakodás, hogy majdan e kérdésre is adódik valamineő válasz. Javasolom, hogy az értekezésben kapjon helyet egy családfa, amely a szereplő Valois család tagjainak és rokonságának leszármazását mutatja. Végül, de nem utolsósorban feltétlenül szükségesnek tartom a két értekezés francia és magyar nyelvű, mennél gyorsabb és méltó formában illusztrált megjelenítését. A bennük rejlő tudományos eredmények a közzétételt mindenképpen megérdemlik, sőt megkövetelik.

Az elmondottak alapján melegen javaslom Kovács Éva részére a művészettörténeti tudományok doktora fokozatának megadását.”

Vayer Lajos akadémikus Huizingát idézve kezdte bírálatát, majd így folytatta:

„A szellemtörténet nagy úttörőjének ezek az így kiragadottan kissé absztraktnak tűnő megállapításai az itt és most szóbanforgó disszertáció olvastán meggyőzően ható konkrétumokká válnak, nemcsak a főtéma, a Mátyás-kálvária mesterének meghatározása szempontjából. Életre kelnek a művesek, a szállítók, a kereskedők, a közvetítők, a nagy olasz lombardok, a nagy francia pénzváltók, a mecénások, a kliensek, az áruk, a dísz- és használati edények, a fejékek és derékövek, a szolgáltatások, a vásárlások, a megrendelések, az újévi ajándékok, a rendalapítási jelvények, a műtárgyforgalom, az ötvösmesterek munkásságának specializálódásai, az ötvösök, a hímzők és szobrászok együttesei, az ötvösök udvari szolgálata — vagy mondjuk úgy, hogy életre kelnek az idevágó személyek, helyek, intézmények, helyzetek, az ötvöstár-



gyak formai és tartalmi mivolta, az ötvösmesterek társadalmi helyzetének pozitív és negatív változatai... Itt kell megemlítenünk, hogy ha — mint reméljük — az értekezés publikációra fog kerülni, akkor nem ártana [...] a »történeti háttér« is tömören összefoglalva ismertetni, így például a brabanti hercegek sorát-rendjét. Külön kiemelendő az, hogy a jelölt milyen konkrétan taglalja az idevágó források létének vagy hiányának tényét, és hogy milyen szellemes — vagy mondhatnók azt is, hogy milyen kedvesen komikus hatású — hirdetés formájában fogalmazza meg témájának centrális attribúciós problémáját. Az iparművészet történetének [...] igen fontos egykorú mozzanatáról értesülhetünk, amikor azt olvaszuk, idézem: »A felhalmozott luxustárgyak a teaurálás eszközei: az arany- és ezüstmű a prekapitalista időben a pénztartalékok helyettesíti. Ezért olyan gyakoriak a sokszor tömeges és semmire tekintettel nem lévő beolvastások. A tárgyak időnkénti megsemmisítése ugyanakkor serkenti a művességet; a hercegek természetesen újramezlik a kincstárak feltöltését.« Ezek után a jelölt olyan értékes példákat hoz fel a gazdaságtörténet számára, amely az egész tanulmányra felette jellemző és napjainkban oly jelentőséggel bíró interdiszciplinaritás kiváló értékű esetének tekinthető. Ám itt meg kell említenünk azt is, hogy IV. Luxemburgi Károly cseh király és német-római császár Szent Vencel-koronájáról szólva, nem ártana az uralkodó gazdag ikonográfiájából vett példák említése sem, például, ha jól gondoljuk, idevágna Karlstejn várának híres freskói is. De ez áll a szóban forgó burgundi hercegek remekművű portréinak [...] eseteire is. Imponáló az, ahogyan Kovács Éva olyan nagy elődünkkel, mint Erwin Panofskyval igen udvariasan vitázik, és az ikonológia úttörő nagyságának egy speciális hipotézisét konkrétan megcáfolja, méghozzá úgy, hogy — idézem — »Egy-egy figurális ötvösmű megítélésénél gyakran kézenfekvőnek látszik feltételezni, hogy a szobrocska modelljét valamelyik építőpáholly faragója szolgáltatta; olyan tévedés ez, ami a stílusanalízis lehetőségeinek a számlájára írható.« Így a nagy ikonológus hibás feltevését éppen mint a stilsztika negatív lehetőségeinek példáját taglalja, és ez a komplex módszernek valóban kivételesen dicsérendő esete hazai diszciplínánkban, amely bár lassan, ám mégis haladni látszik a stilsztika és az ikonológia századunkban valóra vált metodikai egységeinek ideális célja felé. [...]»

A történész-opponens, Sz. Jónás Ilona Kovács Éva tudományos munkájának és kutatási eredményeinek hármas jelentőségét emelte ki:

„[...] Először is, ami a legfőbb: meggyőző módon sikerült körülhatárolnia, ki lehetett az Esztergomi Főszékes-egyházi Kincstárban őrzött Mátyás-kálvária alkotó mestere. Bizonyító erejű közvetett források, logikai és történeti indoklások révén elvégzett tisztázások után a Herman Rousseau személyére vonatkozó fő következtetése, véleményem szerint, megfelel a tudományos hipotézis kritériumának. Hipotézis, mert elvileg nem zárható ki későbbi cáfolhatósága, amiért a szerző maga is kérdőjelet helyez az alkotó-mester nevéhez; tudományos, mert a mester személyét illető megállapítása biztosan tartalmazza a lehetséges igazság lényeges darabját. Kovács Éva ily módon gazdagította a Mátyás-kálváriára vonatkozó releváns ismereteink körét. A 14. század fordulójára ötvösművészetének egyik fennmaradt főműveként számon tartott műtárgyról adandó tájékoztatásnak így ettől kezdve tartalmaznia kell Kovács Éva megállapítását, legalábbis mindaddig, amíg esetleg álláspontját egyértelműen meg

nem cáfolnák. A hipotézis igazoltságának kérdésével, mint az értekezés elsődleges tartalmi eredményével, úgy hiszem, a továbbiakban nem szükséges részletesebben foglalkoznom. Megtették azt már előttem avatottabb opponens-társaim.

A magam részéről a disszertáció jelentős értékének a kutatás és a feldolgozás metodológiáját tartom. Enélkül különben sem lehetett volna annyira elfogadható érveket felsorakoztatni a végső álláspont nagy valószínűségének megerősítésére.

Kovács Éva nagy szakismerettel, a témában való jártassággal vizsgálja a korabeli udvarok luxusmechanizmusait, végzi el az ötvöstárgyak készítőinek és szállítóinak csoportosítását — gondosan leírva azt a módot, ahogyan azok a megrendelők igényeihez rugalmasan alkalmazkodnak. Fesztes precizitással búvárkodik a fellelhető elszámolások és inventárak kiadott és kiadatlan dokumentumaiban, a szállítók és ismert ötvösök életrajzainak felvázolását segítő anyagokban.

Konzekvensen alkalmazza a kizárás módszerét, csakúgy, mint a közös jellemzők alapján történő csoportosítás módját. (Gondoljunk a különböző ötvöstárgyak olyatén megkülönböztetésére, mint a nagy tömegben szállított edényfélék, kisebb ékszerek, alkalmakra rendelt jelvények stb. és a nagyigényű megrendelések — kegytárgyak, koronák, »nagy ékszerek« —, ahol perdöntő a szállítóba vetett bizalom, valamint a mester művészi képessége). Az eliminálás módszerét látjuk alkalmazni a Mátyás-kálvária mesterének, Herman Rousseau nevének a kiemelésénél is. A személyazonosítás kísérletét gondosan alátámasztotta a mester pályáját végigkísérhető nagyszámú dokumentum átvizsgálásával. Ezekre építve Kovács Éva több más »nagy ékszer« is megemlít, amelyekről feltételezi, hogy azok is Rousseau kezének termékei.

Végül, ne illessenek szakmai elfogultsággal, ha az értekezés harmadik értékének a 14–15. századforduló korviszonyainak hiteles történeti ábrázolását, leírását, részletes elemzését tartom. Igaz, Kovács Éva ezt a kitűzött célja által meghatározottan, csupán egy területre vonatkoztatva, az ötvöstárgyak sorsához kapcsolódva végzi el. Színes tablóját jeleníti meg a hercegi udvarok luxusigényének és szeretetének, az ünnepségeknek, a viseletnek, a díszedényeknek, az asztali hajók, a címerek divatjának. Ezeken túl általános történettudományi szempontból figyelemre méltóak azok a vizsgálódások, amelyek kimutatják, hogy a korabeli luxustermékek szférájában szembetűnően bukkannak föl olyan motivációk, mint a »kereslet«, a »megrendelő« igényeinek befolyása a termékek minőségére és arányaira. Hasonlóképpen lényeges megállapítása a vállalkozói szerep megjelenésének, illetve kiszélesedésének bemutatása, akárcsak a szállító részvételének az udvar gazdasági adminisztrációjában, illetve e réteg társadalmi felemelkedésének. A forgalomba kerülő luxustárgyak vásárlóinak társadalmi súlya és szerepe visszahat e termékek előállítóira és forgalmazóira is.

Kovács Éva történészi analízisének eredményei a korban érvényesülő állandók és a végbemenő változások vonatkozásában új megállapításokhoz, vagy a régiek megerősítéséhez szolgáltatnak támaszpontot. Nem véletlen, hogy éppen az ötvösipari termékek előállításában és forgalmazásában mennek végbe a legszembetűnőbb változások. Ez az iparág ad teret leginkább a tőkés vállalkozások kibontakozásának, anélkül, hogy elvesztené korábbi hagyományos teauráló szerepét. (Erre utalnak a



tárgyak gyakori beolvasztása, eladása, s hogy értéküket művészi kidolgozásuknál sokkal inkább a bennük foglalt nemesfém, drágakő értéke határozta meg.)

Az értekezésben kifejtett eredmények megerősítik azokat a következtetéseket, amelyeket a mintegy 100 évvel korábbi Párizs kereskedő- és iparostársadalmával kapcsolatban, főleg a munkamegosztás és a társadalmi differenciák és mozgások kérdésében korábban magam is jeleztem. Az akkori állapotokban már fellelhetők voltak azok a jelenségek, amik a 14. század fordulójára kiteljesednek, amint azt Kovács Éva disszertációja ábrázolja. Így megemlíteném az ötvös és pénzváltó tevékenysége közti kapcsolat meglétét. Jól bizonyítja ezt, nemcsak esetenként a két foglalkozás együttes gyakorlása, de az is, hogy Párizsban mind a két tevékenység színhelye a Grand Pont volt. A korabeli leírások (Jean de Garlande, Jean de Jandun) egyaránt megemlékeznek a Nagy Hídon található ötvösműhelyekről és a pénzváltók asztalairól. 1400 körül Guilbert de Metz a híd egyik oldalán 68 pénzváltót, a másikon 73 ötvöst említ.

Az egykorú adóívek elemzéséből ugyancsak következtethetünk a lombardok és az ötvösök közti kapcsolat meglétére. Ami pedig a IV. Szép Fülöp-korának kincstári számláit illeti — az uralkodó hírhedt pénzpolitikája miatt is, igen nagyszámú a nemesfémek szállításával, forgalmazásával kapcsolatos bejegyzés. A szállítók lombardok, párizsi pénzváltók, ötvösök, s köztük Guillaume Juliani «aurifaber Regis» szerepel. Az utóbbi nemcsak mint nemesfém tárgyak szállítója, hanem mint egy jelentős munka készítője is. 1298-ban 300 librát vesz fel »pro operibus casse beati Ludovici«. Kívüle más ötvösmesterek nevét is ott találjuk a jelentősebb értékű ötvöstárgyak szállítói sorában. Így Pierre Mortelier ötvös a navarrai királynő részére rubinnal és smaraggdal díszített aranykoronáért 150 librát, a burgundi hercegnek szállított arany liliumvirágért és egy drágaköves fejéért 400 librát kapott.

Kovács Éva értekezésében több ízben szól a munkamegosztás kérdéséről az ötvösiparban. Ellentmondást lát a szakirodalom azon megállapításában (Bronislaw Gerek), amely szerint a munkamegosztás nem a műhelyen belül, hanem a mesterségek szaporodásával megy végbe és saját területén vizsgált specializálódási folyamatok között. Úgy vélem, az ellentmondást feloldja az a tény, hogy az igények, azaz az egyes árufajták iránti kereslet kétségkívül a mesterségek gyarapodásával jár, ezzel párhuzamosan azonban az egyes mesterségeken belül, ott, ahol a leginkább és legkorábban tűnik fel a vállalkozó, a műhelyeken belül jelen van a specializáció is. Ez a kettősség nemcsak az ötvös termékek esetében, de más területen is megfigyelhető.

Kovács Éva nagy anyagmennyiséggel, kitűnő analíziskészségével az említetteken kívül még sok új, érdekes és fontos kérdést villant fel és válaszol meg, amelyek hozzájárulást jelentenek a gazdaság- és a társadalomtörténeti kutatás számára. Az értekezést a művelődéstörténeti kutatás szempontjából kiemelkedő értékűnek tartom.

Az elmondottak alapján indítványozom, hogy a Bizottság javasolja a TMB-nek Kovács Éva számára a művészettörténet-tudományok doktora fokozatának megadását.

A jelölt, Kovács Éva választát teljes terjedelmében adjuk közre:

„Ezeknek a védéseknek, ugye — ezt mindannyian tudjuk — megvan a maguk koreográfiája, amitől azon-

ban ezúttal el kell térnem. Ahelyett, hogy a végén köszönném meg lektoraim fáradozását, először meg kell emlékeznem Entz Gézáról, aki másodszor tette nekem e kollegiális szolgálatot, igen sok beleérzéssel, ami egyébként is jellemezte magatartását, de aki immár nincs közöttünk. Nincs közöttünk szakmánk egyik példaadón elkötelezett, hogy ne mondjam, elszánt művelője, ez a látszatra száraz tudós, csak néha megcsillanó fanyar humorával, takarékos iróniájával. Nincs közöttünk, s mégis jelen van, hiszen a következőkben felelni fogok neki, s utánam még sokan, akik ezt a mesterséget művelik. Én tehát itt, mindjárt válaszom elején köszönöm mindhárom lektorom fáradozását, mely köszönet aligha egyenlítheti ki a megítésltel fáradozást, a klerikus és humanista disputák e kései megrendezett utánzatában miattam való részvételüket. Annál is kevésbé, mert jóindulatú »ellenfelek« voltak, talán túlságosan is azok, megnehezítve az én feladatomat, hogy derekasan tehessek eleget saját szerepemnek. Márcsak azért is, mert nemcsak ők értettek általában egyet az én elképzeléseimmel, de én is elfogadom javaslataikat, amik bizonyos kiegészítésekre vonatkoznak. Olyan kiegészítésekre, amiket néhány hasonlóval együtt magam is célszerűnek véltem, amikor könyv formájában gondoltam el a két dolgozatot. Így például az Entz Géza és Vayer professzor javasolta genealógiai táblázat, illetve táblázatok alkalmazása nagyon is szükséges az eligazodáshoz ebben a rokonházasságokkal tűzdelt famíliában, ahol nem szerettek özvegyen élni, s nem is nagyon maradhattak azok. Nem sokat számít a generációk rendje: az apa elveszi a fiú menyasszonyát, az unoköcs a nagynénjét, s az öreg Berry herceg pedig egy tízegynéhány éves kislányt.

Ami a reneszánsz talapzatot illeti, alapjában véve nem kívántam vele külön részletesen foglalkozni; ez túl sok időt vett volna igénybe, mert bizonyára csodálkoznak hallgatóim, ha azt mondom, hogy a quattrocento udvari ötvösség igen sporadikus és alig-alig feldolgozott. Bizonyos pontig eljutottam a talapzat elemzésében, de ez távol van az elégségestől. De belátom, a kérdés megkerülhetetlen. Megkerülhetetlen annyiban is, hogy az Acta Historiae Artium egy szokatlanul vastag számára, mely két nagy dolgozatot is tartalmaz a tárgyról, reagálnom kell, s ezen túl, jelezni azt a történeti lehetőséget, hogy talán nem Zsigmond, és nem is Mátyás, hanem Hunyadi János révén jutott Magyarországra a fantasztikus kincs. A zsinati krónikások között az egyik leírja a Hunyadi szállást a hollós címerrel (vajon ez a címer Szent Oswald hollója-e, vagy pedig a kincsrabló mitikus ragadozót ábrázoló bizánci selyemszövetek madara?), s bizony a zsinat volt az egyik legnagyobb piaca az efféle kincseknek. Ez magyarázná, hogy a kereszt s talán még egyebek is Corvin Jánosé lettek. Ha Zsigmondé lett volna, akkor alighanem Bécsbe kerül (egyébként Merész Fülöp számos kincse közé), ha meg Mátyásé, talán Beatrix manipulál vele.

Ami Vayer professzor úr másik kívánságát, a IV. Károly-ikonográfiának felhasználását, illetve a Szent Vencel-koronát illeti, azzal már annak idején a kandidátusi disszertációmban foglalkoztam. A prágai koronával bizonyos kronológiai disszonanciák merültek föl, hogy tudniillik egy régebbit alakították át a francia mintájára. Sajnos, a prágai hét lakat alatt őrzött korona az utolsó vizsgálhatatlan tárgyak egyike, ha nem az utolsó. Látni láttuk, a Parler-kiállítással párhuzamos Hradzsín-beli kiállításon; én addig ágaskodtam a vitrin előtt, míg a teremőr el nem penderített a díszörség mellől, de azt biz-



ton mondhatom, hogy ezen nem rendezték át a köveket, csak megtartották hozzá a korábbi hagyományú és korábbi idomfogalatos kersztpántot. A du Vivier-korona leírása pedig olyan szemléletes V. Károly leltárában, hogy vagy jó másfél évtizede egy Morel nevű műkedvelő gemmológus kezdeményezésére egészen jól rekonstruálták.

Jónás Ilona saját kutatásaiból hívta fel fontos adatokra a figyelmet, amit ezúttal köszönök meg. Guillaume Juliennek egyébként van valami távoli köze a magyar ötvösséghez, Szép Fülöp ugyanis tőle rendelte meg Szent Lajosnak a francia forradalom során elpusztult fejereketartóját, amely a fejedelmi szent őshieratikus és egyzersmind portré-indítékú ábrázolásában egyebek mellett a Szent László-herma öspéldájának bizonyult.

Végül az utolsó konkrét kérdés: kérdőjel Rousseau neve elé, vagy nem? Tagadhatatlanul jobb szeretem, hogy opponenseim mondtak nemet, ami itt igent jelent, e talán szokatlanul kimódolt attribúció elfogadását, de jómagam egyszerűen módszertani okokból meg fogok maradni a kérdőjel mellett. Ugyanis valóban olyan mennyiségű anyagot tekintettem át, hogy tudom, itt még a legszorosabban bejárt területen is maradhat felderítetlen részlet. Az, hogy Rousseau lehet a »hosszúkás« arany kereszt mestere, az bizonyos; az, hogy valóban ő volt, az nem. Egyébként az a meggyőződése, hogy hasonló konkrét célkitűzés nélkül is ideje volt már részben a háttérnek a megrajzolását elvégezni, másrészt legalább egy nagy mester lárváját a lehető legalaposabban kibontani ebből a mindig csak általánosságokra hagyatkozó közegekből.

Huizinga nagy árnya óhatatlanul rávetül mindenkire, aki ezzel a korszakkal foglalkozik. Valamikor még tisztelettel tiltakoztam ellene, hiszen a nagy hollandus az ünnepek és különleges csemegék krónikása — a krónikák felfokozott előadásmódjának modern átfogalmazója,

fantasztikus beleéléssel. Az én világom a hétköznapi világ, ebben a valami módon nagyon felgyorsult korszakban, és a tárgyaké, amik szerintem viszont a szó kézzelfogható, testi értelmében tanúi a korszaknak, előbbek, mint egy krónikás legharsányabb leírása.

Igen tisztelt opponenseim több helyen hivatkoztak módszertani kérdésekre, ami végül is elvárható hasonló esetekben. Jómagam éppen húsz éve, mikor először vettem rá francia barátaim arra, hogy mint egy előzetes jelentést, közzétegyem az első ronde-bosse zománcos tárgy-azonosításokat, és az ezek alapján megfogalmazható következtetéseket, írtam azt, amit azóta már fejemre is olvastak, hogy szeretném, ha munkám egy múlt századi pozitívista munkájához hasonlítana. Ezt állom ma is, azaz kiegészítve, vagy magyarázva ezt a magatartást, hogy a lehető legtöbb szempontból építhessem meg a vonatkozó koordinátarendszert. Boldoggá tesznek az írásos források. Örülök, ha föl tudom tárni a történeti környúlállásokat. Megelégedetté tesz, ha valamely szellemi áramlat lenyomatát meg tudom mutatni, még inkább, ha sikerül rátalálni egy kort meghatározó alapvető közhelyek valamelyikére. Élvezem a kis kiágazásokat, szómagyarázatokat, valami sajátos funkció megértését, a toposzok lefordítását, s végül hiszek a stílusban, de nem a stílusanalízis egyedül üdvöztető mivoltában. Ez a legadekvátabb és legcsiszoltabb műszere mesterségünknek, önmagában nem elegendő, néha alig több, mint belletrisztika, vagy jobb esetben szubjektív evolucionizmus. A fotó-művészettörténet pedig egyenesen elborzaszt. Valami kényszerzubbony-félét érzek, amibe minden tárgy belekényszeríthető. Történész vagyok, a tárgyak történésze, és szerencsésnek tartom magam, hogy olyan művekkel foglalkozhattam, mint a Mátyás-kálvária és Szent István jubiláris miseruhája, meg a magyar korona.”

## BAJZÁNÉ SZINYEI MERSE ANNA „SZINYEI MERSE PÁL ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE” CÍMŰ KÖNYVÉNEK MINT KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSNEK A VITÁJA

A vitát 1993. július 12-én tartották az ELTE Természettudományi Karának tanácstermében. Amint az az alábbiakból is kiderül, a jelölt eredetileg (még 1991-ben) a tudományok doktora fokozat megszerzése céljából nyújtotta be, átfogóbb címmel — „Szinyei Merse Pál (1845–1920) életművének komplex feldolgozása és közvételéte különböző műfajokon keresztül” — négy tudományos publikációját. Erre a körülményre is reflektálnak az opponensi vélemények.

Az első opponens, Aradi Nóra mondandóját egy szubjektívnek tetsző mozzanattal kezdte: „Több mint három évtizedes egyetemi oktató munkám során, a 19–20. századi magyar festészet tudománytörténeti kérdéseit feszegetve és a teendőkön medítálva, már-már sztereotip példám volt: mennyi a dolgunk, mennyi a fehér folt, hiszen még Szinyei Merse Pál életművének feldolgozása sem történt meg, nem készült tudományos monográfia nemzeti festészetünk egyik legfontosabb alakjáról. A példa évtizednyi ideje kezdte érvényét veszteni, amióta a művészettörténész dédunoka, Bajzáné Dr. Szinyei Merse Anna közzéteszi hosszú kutatásának eredményeit. Négy publikációját, köztük a betetőző nagy monográfiát nyújt-

totta be a tudományok doktora fokozatának megszerzése céljából. A téma fontosságát és időszzerűségét nem szükséges bizonyítani.

A 234 lapos monográfia, amely tartalmazza az eddig ismert összes festmény reprodukcióját — 253 + 25 kérdéses mű képét —, továbbá rajzokat és dokumentumfotókat, 1990-ben jelent meg, egyidőben az ugyancsak Dr. Szinyei Merse Anna által rendezett Magyar Nemzeti Galériabeli kiállítással, melynek katalógusát is a benyújtott munkák között találjuk. A további két publikáció a »Bildgattungen und Themen im Jugendwerk von Pál Szinyei Merse. Ein ikonographischer Ausblick« (Acta Historiae Artium 1981), valamint egy forráskiadvány: »A Majális festője közelebről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzi, visszaemlékezések« (Akadémiai Kiadó 1989). Helytálló tehát a másfél évtizedes kutató munka eredményének a tézisekben megfogalmazott címe: »Szinyei Merse Pál (1845–1920) életművének komplex feldolgozása és közvételéte különböző műfajokon keresztül«.

A forráskiadvánnyal kezdem a komplex munka szemrevételezését. Ez valóban forrásanyag Szinyei, a kortársak, a korszak megértéséhez. A 332 lapos, 74 do-



kumentumfotóval illusztrált kötet nagy részét a levelek teszik ki — 333 tétel [!] — ezt egészítik ki önéletrajzok, visszaemlékezések, valamint a festő képzőművészeti akadémiai reformtervezete. Kiadási-terjedelmi gondok miatt ugyan ebben az esetben sem volt rá lehetőség, hogy a kötet minden vonatkozó forrásanyagot tartalmazzon, de legalább a levelezés közlése — jelen ismeretek szerint — teljesnek mondható.

Úgy vélem, itt indokolt röviden a családi háttérre utalni, amely eredendően motiválta a témaválasztást, s a forráskiadványról szólva minden bizonnyal megkönnyítette az anyag összegyűjtését, főként pedig a források, dokumentumok értelmezésének munkáját. De semmivel sem csökkentette a művészettörténész feladatát, a kutatói felelősséget. Ezt bizonyítja a példás, ámbar kötelező, elvárható filológiai gondosságon túlmenően a jegyzetek informatív tömörsége, s a józan mértéktartás, amely minden észrevételt, magyarázatot a szigorúan vett forrásközlés keretei közé szorított. E kötettel egyidőben készült a monográfia, szerzőnek érdeke is volt, hogy a forráskiadványtól a műfajilag elhatárolja, és magyarázataiban ne lépje túl azt a tájékoztatási fokot, amely a levelek olvasásához — akár folyamatos olvasásához — szükséges. Megtudjuk, hogy egyes szövegrészek mikor, hol kerültek korábban közlésre, és hogyan értelmezték azokat. A válogatás — kiemelés, elhagyás — szempontjaival, ahogyan azt a kötet *Bevezetője* taglalja, akárcsak a szövegkritika módszerével, teljes mértékben egyetértünk.

Másfelől közelít az oeuvre-höz a műfaji-tematikai összehasonlító vizsgálat, az 1981-ben közzétett tanulmány, amelynek kutatási eredményei a Magyar Nemzeti Galéria nagyszabású *Szinyei Merse és köre* című 1990-es kiállításán a gyakorlatban is bemutatásra kerültek. Talán túlzás, hogy az összehasonlító módszernek ez a válfaja annyira új lenne, ahogyan azt a bevezető passzus sejteti. Nem először esik szó Szinyei—Böcklin- vagy Szinyei—Benczúr-összevetésről. De kétségtelen, hogy a Szinyeivel foglalkozó írások főként a stílusfejlődésre koncentráltak, és az is tény, hogy jelölt mindvégig bizonyítani tudja a műfaji-tematikai és a stílusváltozások összefüggését, kölcsönhatását. Ez különösen meggyőző a »táj figura nélkül« és a »táj figurával« műfaji-tematikai megkülönböztetésében. Utóbbira valóban nem lehet az életkép műfaji kategóriáját alkalmazni, amely — az adott korban — ha nem is feltétlenül anekdotikus, de mindenképpen elbeszélő jellegű. Szinyei alakos tájai pedig — noha a kifejezést inkább az 1930-as évek óta használják —, inkább »állapotszerűeknek« mondhatók, a kortársak közül ebben talán Manet-hoz áll a legközelebb. A különbség az életkép és Szinyei alakos tájai között pontosan az, amit a tanulmány Szinyei *Ruhategetésének* és a rokon témájú Spitzweg-képnek az összevetésével jellemez. Megjegyzendő azonban, hogy az ugyanitt (333.) említett Grigorescu-festmény keletkezési ideje nem ismeretlen. Igaz, a mű nem datált, de már a korábbi román szakirodalom (G. Oprescu) 1867–1869 közé helyezi, Ionel Jianu német nyelvű Grigorescu-kötete pedig egyértelműben 1868-ra. [...]

Az analógia-kutatások témánként, illetve mű-csoportonként változóak, ez természetes. Van, ahol szinte a Motivkunde jellegét ölti a történeti visszapillantás, így például a hinta témakörénél. És mert az említett példák Watteau-ig nyúlnak vissza, sorukba kívánczok a cseh Norbert Grund 1761-es képe, egy kisméretű, könnyed rokokó kompozíció a prágai Nemzeti Galériából. Az

anya-gyermek téma múlt századi felfogásának a történetébe beletartozhatna a tartalmilag-stílusánál eltérő, de nemzetközileg is igen nagy hatású Daumier-féle vonulat. A példákat nem folytatom, hiszen minden ilyen kitekintés tanulmányok, kötetek témája lehet.

Vitára érdemes kérdés elsősorban a következő: jelölt láthatóan az olyan képi párhuzamoknak tulajdonítja a legnagyobb fontosságot, ahol bizonyítható, hogy a festők ismerték egymást, ismerhették egymás műveit. Nem kérdéses természetesen a közvetlen kapcsolat jelentősége, de művészettörténetileg legalább annyira izgalmasak az analóg művészeti mozdulások, amelyek mögött nincs közvetlen hatás-kölcsönhatás. Javasolom ilyen irányban tovább gondolni Szinyeinek és kora művészetének viszonyát, a nagy magyar mester korszakos és egyetemes jelentősége még nyerne is ezzel. Nem egyszerűen azért, hogy egy-egy témát vagy motívumot korábban oldott meg mint mások, hanem hogy a *Majálissal* és a főművét megelőző évek alkotásaival szemléletileg is az élvonalba került.

Az 1868-as *Fürdőházikó fiúval*, az 1872-es *Fürdőházikó*, az 1883-as *Horgászó Félix* olyan képek sora, amelyek mindennél inkább bizonyítják jelölt koncepcióját a műfaj-, téma- és stílusváltozás összefüggéséről. Jogos az összevetés az 1874-es Trübner-képpel, s a kör tovább tágítható az északi festőkig, többek között a svéd Carl Larssonig, aki a nyolcvanas években Párizsban festett rokon témájú, hangulatú képeket, formailag-stílusán persze már egy, az impresszionista tapasztalatokat maga mögött tudó fokon. A finn Edelfeltnek ugyancsak a nyolcvanas években és Párizsban alkotott képei között van egy, amely szinte összegezi Szinyei *Szerelmespárjának* és *Anyja gyermekeivel*-képeinek főbb sajátosságait. Sok további hasonló mozzanattal lehetne még bővíteni a körképet, de ez már el is vezetne Szinyeitől a Nagybányaiakig. Az északi festők ugyanis a nyolcvanas években és Párizsban tértek rá arra az útra, amelyre a majdani nagybányaiak a kilencvenes években és Münchenben, Szinyei pedig a hatvanas évek végén és túlnyomóan müncheni tapasztalatok alapján érzett rá arra, ami a festészettörténet relatív autonómiájának a logikája szerint akkor a legkorszerűbb szemléletmód volt. A franciák úgy mondják, »c'était dans l'air«, az új természetszemlélet és látásmód benne volt a levegőben, terjedése nem függött konkrét kapcsolatoktól, ismeretségtől, áthatolt országhatárokon, és analóg képi megoldásokat hívott életre a nagyon is eltérő fokú nemzeti művészeti közegekben.

A *Majális* köré csoportosított analógiák is bizonyítják, hogy a nagyon sokféle módon felfogott kerettéma történetében Szinyei főműve új esztétikai minőséget valósít meg. A személyiség értelmezése, az individuum és a környezet viszonya aligha vethető össze Manet *Déjeuner sur l'herbe*-jével, szellemileg talán közelebb áll hozzá Manet *Reggeli a műteremben* című, 1868-as képe (München, Neue Pinakothek), olyan értelemben, ahogyan a kompozíció ún. állapotszerűsége összefogja a szinte véletlenszerű, esetleges mozzanatok. A reprodukált képek közül Fritz Schideré áll a *Majális*hoz a legközelebb, ha nem is színben, de a figurák értelmezésében. A román Andreescunak van egyébként egy 1880 körül készült, *Alakok a fűben* című képe, amely vázlatossága ellenére is világosan láttatja a figurák egymáshoz és a tájhoz való viszonyában azt a frissességet, amely addig csak a Szinyei-képet jellemezte. A francia Glaize-nek egy, az itt közölt képnél későbbi *Déjeuner sur l'herbe*-je (Dijon),



amely egyébként sokkal inkább bankettre emlékeztet, mintsem piknikre, csak adalék ahhoz, hogy a francia festészetben is több vonulat élt egymás mellett, és korántsem tartozott mind a később leginkább számon tartott főáramlatokhoz.

Habár banális az érvelés, mégis feltételezhető, hogy ha a *Majális* nem a nagy központoktól távoli Magyarország festőjének a munkája lenne, másképpen mérlegelnék művészettörténeti helyét és közvetlen hatását, s a Vatikáni Múzeum sem zárkózott volna el az elől, hogy a kiállított Valloton-kép mellett feltüntesse a forrást. Ezt a mű teljes mértékben a *Majális* kompozícióját követi, de sötétebb, színeiben szegényesebb és jóval kisebb méret; inkább átirat, mintsem másolat, de annyira nyilvánvaló a kiindulópontja, hogy az feltüntetendő. Néhány éve egy Christie's árverésen pedig Paál Lászlóként szerepelt egy, a *Majális* két alakját ábrázoló tanulmány. [...]

Dr. Szinyei Merse Anna példaadó konzekvenciával és mértékletességgel járja körül a *Majálist*. Hoffmann Edithet idézve mondja ki, hogy a festmény e tematika legsikeresebb megfogalmazása, beleértve az összes francia *Déjeuner*-képet is. És bizonyítja, hogy műfajilag újszerű, mondhatnánk sztorimentes: ember-természet olyan kapcsolatát teremti meg, ami korának úttörő szellemiségét jellemezte. [...]

Ennyi, más-más jellegű előkészület és megközelítés után a monográfia több, mint az addigi ismeretek nagyszabású összegezése; a műfaji jellegéből is adódó rendszerezés teszi lehetővé a továbblépést. Ezen nemcsak a Szinyei Merse Pállal foglalkozó korábbi irodalom, hanem önmaga korábbi kutatásainak, publikációinak a meghaladása is értendő. A monográfia építkezett természetesen a szerzője által gyűjtött és közölt forrásokból, az ikonográfiai kutatásaiból, de minden kutatási és publikációs előzmény alarendelődött az eredeti célnak, a nagy Szinyei Merse Pál-monográfiának.

Nem kéziratról lévén szó, részletmegjegyzéseim szórványosak, nem igényelnek feltétlenül itt és most választ. A 11. laphoz: Mednyánszky nem 1881 körül jelentkezett, hanem már előbb. A legújabb szlovák kutatás — egyébként vitathatóan — igen sok képét datálja 1873–1875 köze: a kilencvenes évek közepén tájainak szerkezete és stílusa, impresszionisztikus jellegük ugyancsak különbözik a többi magyar festőtől.

Igaz, hogy a történeti kép helyét mindinkább átvette az életkép, de a művészettörténeti körképbe és a művészeti életbe beletartozik az utolsó történeti tablő-»dömping«, a millenáris kiállításra készült/rendelt nagyszámú teátrális kompozíció. S a körképben mintha elsikadna az a Székely Bertalan, aki a *Vajaskenyeret evő kisfiú*-ban manet-i frissességig jutott el és szadai képeiben a nem irodalmias tájfestészet újabb hazai variánsával szolgált. [...]

A kötet tagolása szakaszos időrendben követi a festő életét és pályáját. Nem opponensi feladat összegezni az életmű jellegét és jelentőségét, ezt megteszi, méghozzá minden pátoosztól mentesen, a zárófejezet. Szólni kell viszont arról a kutatói etikáról, melynek kiváló eredménye a monográfia.

Mindvégig elválaszthatatlan egymástól a festő és az ember. A rezdülésnyi pontossággal ismert, rekonstruált életút a művek folyamatában tárul fel. A műcentrikus szemlélet nem egyszerűen a múzeumi művészettörténetész sajátossága, hanem kutatói alapállás. A képek történetének a rekonstrukciója a vázlatok, tanulmányok, rajzi előzmények alapján bontakozik ki. Az írott források

is ezt a folyamatot szolgálják, néha átvezetnek a bukta-tókon, magyarázva a meg-megszakadó pálya szakaszait, alkalmat adva Szinyei festői gondolkodásának és mély önismeretének a követésére. A — mondhatjuk — teljes ismeretanyag birtokában Dr. Szinyei Merse Anna józan ténymegállapítással tud helyesbíteni és bizonyítani hagyományozódó félreértéseket, így például a 89. lapon: »...pályája tragikuma nem a Majális sikertelenségével, hanem a csupán apja kedvéért vállalt Jernyén maradás-sal kezdődött.«

Túl a Szinyei-portrén, de attól természetesen nem függetlenül, igen sokoldalú és az eddigi egyetemes szakirodalommal összevetve több szempontból talán árnyaltabbnak is mondható Münchennek mint nemzetközi művészeti centrumnak a bemutatása. A Szinyei—Böcklin-barátság, a Szinyei—Thoma-párhuzam, a Münchenben látott Courbet okozta reveláció és sok más párhuzam, illetve analógia bizonyítja, mennyire meghatározó szerepe volt Münchennek a múlt század utolsó harmadának európai festészetében. Az újabb összehasonlító kutatás ezt egyre inkább felismeri, nem zárkózva el az elől a következtetés elől sem, hogy München jóval szelesebb művészeti földrajzi közegre hatott, mint Párizs. Az, hogy München mennyire pezsdítő szerepet játszhatott az ott megfordult vagy huzamosabban ott tartózkodó művészek pályáján, éppen Szinyei útja bizonyítja a leginkább. Hiszen a *Majálissal* záródó fő korszakának robbanásszerűen kibontakozó modernségében nem a bizonyítható ismeretek, személyes kapcsolatok a döntőek, hanem az a légkör, amely lehetővé tette művészi szuverenitásának kibontakozását, vagyis azt, hogy a festészet relatív autonómiájának értelmében kijelölje a megteendő következő lépést. A *Hinta*, a *Ruhaszárítás*, a *Majális* és a hozzá készült tanulmányok korán érkeztek a befogadók, a közönség oldaláról, az akadémikus kötődésű műkritika felől nézve, de teljességgel időszerűek voltak festészettörténetileg. A meg nem értés nemcsak Szinyeit sújtotta, a francia impresszionisták is csak a kilencvenes években kerülhettek a Louvre-ba, amikor már a *Majálist* is elfogadták nálunk.

Dr. Szinyei Merse Anna nagy művészettörténeti érzékenységgel és kritikai kontrollal elemzi a képeket. Példárá a *Léghajó* datálása (95.), itt Meller Simon feltevését igazolja Hoffmann Edith és Pataky Dénes véleményével szemben, figyelembe véve stílári és életrajzi mozzanatokon alapuló pszichikai elemeket is. Elismeréssel kell szólni a képválogatásról és a képszerkesztésről, ami minden bizonnyal nem volt könnyű: az egyidejűleg készült forráskiadvány és monográfia e vonatkozásban is kiegészíti egymást. Mértéktartásról és tárgyilagosságról tanúskodik az ún. motívumfotók közlése, amelyek, akárcsak az ikonográfiai jellegű párhuzamok és az írott források, a képalpótás folyamatának, az egyes művek történetének a rekonstrukcióját szolgálják.

A fokozat kérelméhez elegendő lett volna a forráskiadvány és a monográfia benyújtása, hiszen ez utóbbi tartalmazza az ikonográfiai tanulmány lényegét is, az 1990-es katalógus pedig mintegy kompendiuma, tézis-szerű összegezése a másfél évtizedes kutatásnak. Nem disszertációs tézisre gondolunk, hanem — a műfajnak megfelelően — olvasmányossá sűrített pályaképre. A négy publikáció azonban, így együtt látva őket, kutatástörténeti folyamatot is jelez. Arról tanúskodnak, hogy Dr. Szinyei Merse Annának kiváló műfaji érzéke, disztinkciós képessége van nemcsak a művek megítélésében, hanem a publikációs formák megválasztásában is. [...]



Nincs olyan művészettörténeti témakör, melynek mégoly teljes feldolgozására kijelenthető lenne, hogy a kutató munka a végére ért. Lappangó Szinyei-képek, rajzok is előkerülhetnek még. De igen valószínűnek látszik, hogy további részeredmények nem módosíthatják a pályaképet, amely az előttünk levő publikációk jóvoltából teljes gazdagságában, küszködéseivel és ellentmondásaival együtt előttünk áll. Bajzáné Dr. Szinyei Merse Anna leróta a magyar művészettudomány nagy adósságát. Munkájának vitára bocsátását, számára a fokozat megítélését javaslom.”

A másik opponens, Szabadi Judit szintén kitért a négy, különböző műfajú publikációra, majd elővezette azt a — a kandidátusi vita célkitűzésével egyébként megegyező — döntését, „miszerint érdeminek mondható észrevételeim lényegében a monográfiára vonatkoznak, ama fentiekben leszögezett meggyőződésből kiindulva, hogy a műfajánál fogva legátfogóbb jellegű írás óhatatlanul tartalmazza az egymásnak támasztékul szolgáló, egymást kiegészítő publikációk alapvető tudományos eredményeit és erőnyeit. Megjegyzem még, és ezzel talán enyhítem ennek a döntésnek és egyben munkamódszernek a vélhető kizárólagosságát, hogy miközben leszűkítem a bírálat tárgyát a nagymonográfiára, tudományos környezetként mindvégig mintegy belekalkulálom ebbe az elkülönített egységbe a többi munka jelenlétét. Más-képpen szólva: azok aurájának fényében jelenik meg a bírálat szűkebb tárgyát alkotó monográfia.

A szerző nagy terjedelmű, tudományos apparátussal ellátott és roppant gazdagon illusztrált könyvében annak a Szinyei Merse Pálnak a munkásságát mutatja be és elemzi, akit zsenialitása és a modern magyar művészet folyamatában játszott egyedülálló szerepe egyaránt a magyar festészet történetének kivételes jelenségei közé emel. Noha Szinyei nem tartozott az elhanyagolt, és azért fel nem dolgozott témák közé, hiszen már életében monográfiák jelentek meg róla (Malonyay Dezső 1910, Lázár Béla 1911, 1913) és halála után olyan jeles szerzők nyúlunk összegező igénnyel az életművéhez, mint Meller Simon (1935) és Hoffmann Edith (1943), valamint cikkek, tanulmányok özöne foglalkozott folyamatosan tevékenységével, bizonyos hézagok még mindig szép számmal akadtak, nem szólva arról az örök aktualitásról, amely a Szinyei-életmű összefoglaló jellegű és korszerű értelmezését ma is evidenssé teszi. [...]

Kutatásait a szerző elsősorban három alapvető forrásra terjesztette ki. Az első forrást maguk a művek alkotják, amelyek között számos, korábban lappangó festmény is szerepel. Ez a munka összekapcsolódott a képek pontosabb datálásával. Az eredmény: a máig legteljesebbnek mondható oeuvre-katalógus. A vizsgálódás másik nagy köre a festő levelezésének, önéletrajzainak és egyéb fontos dokumentumnak az összegyűjtése, amely a művészi pálya pontosabb rekonstrukcióját segítette elő, de szerepe volt abban is, hogy Szinyei esztétikai nézeteit, elméleti tájékozódásának körét, alapvető emberi és festői élményeit is át lehessen világítani. A harmadik forrás azoknak a korabeli analógiaként felvonultatható műveknek a csokra, amelyek támpontul szolgálhattak a nemzetközi mezőnyben előforduló tematikai rokonságok és egybeesések szemléltetésére. E három forrás felhasználásának eredőjeként születik meg a monográfia, amelynek eredményét maga a szerző foglalja össze, amikor téziseiben a feldolgozás módszeréről beszél és végül megállapítja: »az eddigénél talán valóságosabb keresztmetszet a mester munkásságáról«.

A módszer ehhez azonban nem a történeti—társadalmi—ikonográfiai—esztétikai, stíluskritikai—lélektani vizsgálódások együttes alkalmazása, mint a szerző véli, hiszen a felsoroltak, nem módszerként, csupán motivációként, tetszőlegesen váltogatott szempontokként érvényesülnek a műben. A módszer — és ez adja egyben a könyv szerkezetét is — az életmű szigorúan kronologikus megközelítése, egy olyan induktív, vagy még inkább didaktikus módszer, amely az időrendet választja vezérfonalul, és ennek mentén lineárisan sorjázta fel, vagy veszi leltárba a fontos és nem fontos eseményeket a kis és nagy műveket, vagy ha az időrendből úgy adódik, a szemléletben is és tematikában is merőben szétváló festményeket. Így teljesen egyenrangú fejezeteknek következnek egymásra az egyes részek, amelyeknek a címeiből még arra sem lehet következtetni, milyen műveket takarnak a fejezetek. Íme a tartalomjegyzék: Kitekintés a korszak európai és magyar művészetének rokon törekvéseire, Családi környezet, Iskolaévek, Alapozó tanulmányok A müncheni akadémián, Első év a Piloty-iskolában, Második év a Piloty-iskolában, Független művészként Münchenben, Jernyén, A bécsi próbálkozás, Új módszerrel tovább, Tíz év hallgatás, Reményteli újrakezdés, Az országgyűlési képviselő, Tájékpérfestő és főiskolai igazgató, Szinyei Merse Pál témavilága, alkotómódszere, művészi kifejező eszközei.

Amikor a szerző a kronologikus feldolgozás mellett döntött, ahhoz az eredményhez jutott el, amelyet fontosnak tartott, az az életmű teljesebb keresztmetszetének a felrajzolásához, de ez a döntés sajnálatos veszteségekkel járt.

Kezdjük azzal, hogy a címrendszerből nem következethetők ki maguk a képek, és mivel a fejezetekhez még évszámok sem kapcsolódnak, a könyv használhatósága is nehézkessé és körülményessé válik, hiszen valódi tájékozódásra, egyes festményeknek a szövegben való visszakeresésére nincs mód. Tehát a látszólag logikus és legkézenfekvőbb szerkezet irracionálissá válik ebben a kezelhetetlenségben. [...]

A szerkezetben jelentkező zavar a legnagyobb kárt ott teszi, ahol az időrend mintegy ellentétbe kerül a vizsgálandó anyag természetével. Szinyei pályájának vonulata ugyanis szétzilálódik abban a megjelenítésben, ahol a *Hinta* és a *Ruhaszárítás* folytatásában nem az *Idill*, a *Rococo-vázlat*, a *Séta Tutzingban*, a *Kerti padon*, a *Zöld gyeppen*, a *Műterem*, a *Tourbillon* és a *Majális* szerepel, hanem festészetének egy másik vonulata, a mitológiai ábrázolások, tehát a *Nőrabló Faun* és az ennél is esztétikailag sokkal vitathatóbb, konvencionális mű, a *Pogányság*. Ez a módszer, amely a kronológia által megszabott, lineáris egymás mellé helyezés és lajstromozás pozitívista módszere, a dolog természetéből fakadóan hajlamos arra, hogy a művészeti jelenségeket, eseményeket és eredményeket összemosza. Az alkotói és szemléletbeli folyamatokat szétszabdaló szisztémában bizony még »Az utolsó év Münchenben« című fejezetben tárgyalt *Majális* is összezsugorodik, hiszen előzményeitől, és meg merem kockáztatni, hogy folytatásaitól — ilyennek ítélem a *Sárgaruhás arcképet* és a *Horgászó Félixet* — csaknem teljesen elszigetelten kerül bemutatásra.

Mindez azonban, amelyet eddig a szerkezet rovására írtunk, a *Majális* esetében még egy teherterheléssel súlyosbodik. A *Majális* ugyanis nemcsak a kronologikus feldolgozás végigerőltetése miatt nem válik a könyv gyűjtőpontjává, hanem amiatt is, hogy értékelése két lépcsőben következik be. Az első elemzés az említett fejezeten belül



történik meg, (70–87.) a második pedig az összegezőnek szánt zárófejezetben, (145–157.) ahol Szinyei színkezeléséről, kompozíciójáról stb. esik szó. Az első előfordulásnál a 78. oldalon felteszi ugyan a szerző a kérdést, ami csakugyan döntő fontosságú: »...milyen összetevőkből alakulhatott ki ez az egyszeri csoda, amely annyira különbözik minden más, őt [mármint a *Majális*t] körülvevő festménytől, s olyannyira társtalan közép-kelet-európai közegben,« a válasz azonban a részgazságok megállapítása ellenére is mintegy elpengetődik annak a számtalan képnek (Goya, Spitzweg, Schider, Monet) a környezetében, amelyek a Piknik közkeletű témájánál fogva mind előkerülnek, ha szabad ezt mondanom, ellen-analógiaként, hiszen sem szemléletbeli, sem kivitelezésbeli rokonosság nem fűzi a felsorolt képeket ehhez a festményhez. Így sokkal inkább a szerző témában való jártassága bizonyítékként foghatjuk fel számbavételüket, semmint a *Majális* jobb megértését szolgáló láttató erejű művetlenek. Így a konklúzió — a Hoffmann Edithet megszólaltató idézettel (83.) csakugyan roppant szerény, miszerint a *Majális* »az összes francia Déjeunéket is beleértve, a leg-sikeresebb fogalmazása a témának«.

Holott a *Majális* titkának lényegét az utolsó fejezetben citált (151.) Fülep Lajos-idézet súrolja leginkább: »A veleneciéknél a szín nem pusztán realiztikus: bármennyire meg is közelíti az optikai képet változatainak gazdagságával, legfelső törvényül mégsem a látszathoz való hűséget, hanem a harmóniát, a szépet ismeri el, s alája rendeli a kép minden színbeli elemét. Az esztétikai, tehát a priori ideális szempont föléje kerül a fenomennek... Ez az európai képírásban az egyensúlyozódásnak s a megtalált egyensúlynak az ideje a fenomen szubjektivitása és a kompozíció objektivitása, vagy a fenomen realizmusa és a kompozíció idealizmusa között.«

Innen lehetett volna továbblépni a *Majális* valódi megértéséhez, amelyet véleményem szerint sem tiszta látványfestészetnek, sem plain-air festészetnek, sem impresszionizmusnak nem lehet tekinteni, még akkor sem, ha száz éve ebben látja a szakirodalom a *Majális* festői eredetiségét. A *Majális* ugyanis műteremben festett kép, és világító telített színei ellenére sem fényfestészet, mint az impresszionistáké, hanem színfestészet. Nem jellemzi a látvány esetlegessége és dekomponáltsága, sem a festői formák kezdetlegessége és kuszasága, mint az impresszionista festményeket (A *Hintára* és a *Ruhazárításra* ez inkább áll), és végképp nem jellemzi a színvesztőcskék és a színhorgocskák optikai folytonosságának technikája, ami megint csak impresszionista sajátosság.

A *Majális* a lazúrozás és nem a színfelbontás technikájával készült, és nem is juthatott el a testek plaszticitásának és a formák körvonalainak a felszippantásához. Mint ahogy nem jutott ez az optikai látványnak az előítéletek nélküli, azaz a minden tudható tudást nélkülöző spontán megjelenítéshez sem, amelyben a plain-air festészet jeleskedett.

Mindez nem kérdőjelezi meg a kép originalitását, amely az igénytelen témaválasztásban, tehát az impresszionistáknak is alapelvűvé lett »kortársnak lenni« ambíciójában és egyszerű természetességében a napfény világító erejét érvényesítő friss színkezelésben, és olykor a komplementer színek alkalmazásában éppúgy jelen van, mint Szinyei térfelfogásában, amely a csaknem felülnézettől láttatott rétet meredek lejtőjével olyan újszerű térélmény, amelyhez foghatót a korabeli egyetemes festészet nem produkált.

Kár azonban, hogy a korabeli plain-air festéssel való radikális összevetés és az évszázados művészettörténeti közmegegyezésnek helyenként ellentmondó elfogulatlan elemzés itt nem történt meg. Így a *Majális* festői eredményeit számbavevő végkövetkeztetés csak részben lép túl a korábbi irodalom állításain, illetve részlegessége folytán csak töredékesen ragadja meg a kép eredetiségének lényegét.

A dolgozat érdemi értékeléséhez még egy fontos kérdés odakívánczik. Mint ismeretes, Szinyei Merse Pál életművének a feldolgozásához a szerző az időrendet választotta vezérfonalául, amiből egy analitikus jellegű feldolgozási mód következett. A szintézis elvégzéséhez az utolsó fejezetben nyílt lehetőség. Ugyanis feltételezhető és elvileg elképzelhető, hogy a tények, események, képek leírása és elemzése után, immár a megfelelő ismeretek birtokában megtörténjék az egész életműtől való olyanfajta eltávolodás, amely új, a rálátást és az összegzést egyaránt elősegítő aspektusból szintetizálja a felhalmozott tudanyagot. Azaz megvonja annak a szellemi erőternek a koordinátáit, amelyek közé Szinyei Merse Pál életműve mai szemmel beilleszthető.

A szerző azonban, és ezt csak fájlalni lehet, nem találta meg azt az új szempontot, amelyből Szinyei munkássága és a kor együttesen értelmezhetővé vált volna, vagy szerényebben szólva: Szinyei művészetének dilemmája, zseniális eredményei és az egész pályáját végigkísérő elbizonytalanodásai beláthatóbbakká lettek volna. Az utolsó fejezet — noha átfogóbb szempontok érvényesítésével: témavilág, alkotómódszer, művészi kifejezőeszközök — továbbra is megmaradt az egész műben érvényesített didaktikus analízis szintjén.

A fentiekben túlnyomórészt azokról a módszerbeli és tartalmi sajátosságokról esett szó, amelyek a Szinyei Merse Pál életművét körüljáró hatalmas vállalkozásnak inkább a tehertételeként vagy esetleg hiányaként értékelhetők. Nyilvánvaló azonban, hogy éppen a tudományos kutatás nagysága és a témaválasztás rendkívüli fontossága idézte elő azt a felfokozott várakozást, amellyel az opponens a műhöz közeledett. A munka megítélésénél ugyanis óriási súllyal esik latba maga a témaválasztás, amely közvetlenül is és implicite is a modern magyar művészet előtörténetét, kezdeteit, sorskérdéseit is magában foglalja. De ha csupán a szerző által megfogalmazott célkitűzést vesszük alapul, azt tudniillik, hogy könnyvében Szinyei Merse Pál életművének valóságghú keresztszövetét kívánta nyújtani, akkor is méltánylandó az az erőfeszítés, amely a megnevezett tárgy rekonstruálására irányult. És mivel itt egy hat évtizedes pálya (1860–1920) nyomon követéséről van szó, a munka valóban gigantikus. Imponáló az az erőnlét — ha szabad itt egy ilyen triviális kifejezéssel élnem —, amely a szerző figyelmének, érdeklődése elmélyültségének egyöntetűségét biztosítja. Egy pillanatra sem fogy ki a szuszából, és figyelme ott sem lankad, ahol a festő utolsó húsz évének terméséről, tehát nemegyszer a jellegtelenebb művekről esik szó. Éppen ellenkezőleg! Az a minden történést számba vevő aprólékoság, amely korábban sokszor a dolgok tisztázása ellen dolgozott, hatékonyabbnak bizonyult a hosszú pálya második felének az értékelésénél, amikor Szinyei korábbi munkamódszerén változtatva, immár a szabadban fest és megalkotja naturalisztikus plain-air képei sorát. A szerző nemcsak ezeknek a kevésbé ismert és talán nem kellőképpen méltányolt festményeknek a magyar művészetbe való integrálását kísérli meg, hanem jó minőségérzékkel súlyozza is az anya-



got. Így jut el az *Őszi táj*, (123.) a *Pipacs a mezőn*, (115.) a *Capri*, (126.) és a *Bodrog II.* (134.) finoman árnyalt elemzéséhez, amelyeknek az esztétikai értékelése is meggyőző. Egyébként a monográfián belül másutt is előfordulnak olyan érzékeny képelemzések — főleg a zseniális portrék esetében (92, 97, 121.) — ahol a szerzőnek a témával való belső összefonódtsága és egyéni véleménye is felszínre kerül. Ide kívánczok az is, hogy ha a *Majális* értékelését nem is tekinthetjük a téma teljes spektrumában megoldottnak, a szerző szépen kibontja — ahogyan ő mondja — a *Majális* »egyedülálló csodájának« bizonyos összetevőit. (78, 150, 153.) Hiszen mind a realiztikus megjelenítés, mint a klasszikus és modern felfogás erőit ötvöző ábrázolásmód, mind a teljes szinkör alkalmazása, mind a szétnyíló virágcsokor metaforájával körülírható, koncentrikus komponálás olyan vonások, amelyek megragadásával artikuláltabbá válik a képhez való viszonyunk.

Soha nem ismert gazdagságában, feltehetően valamennyi mozzanatában előtűnik áll tehát egy életmű, amelynek bemutatása során számos emberi, művészettörténeti, esztétikai igazság körvonalazódik. A szerző nyomkereső munkája, valamint könyvének finomabb részleteiben megfogalmazott érdekes észrevételei egyértelműen a művészettörténeti szakirodalom, jelesül a Szinyei-kérdés köré csoportosítható kutatás nyereségei. Szinyei Merse Anna tudományos kutatásra való alkalmasságát a tudományos rekonstrukciót alátámasztó irodalom, a mennyiségileg és filológiailag egyaránt impozáns jegyzetanyag, valamint az elmélyült búvárkodást feltételező oeuvre-katalógus is igazolja. A mű értékét a bőséges és a több szempontnak megfelelő, az életmű más és más metszetét megjelenítő illusztrációs anyag is fokozza.

Mindezek alapján javaslom a benyújtott dolgozat(ok) nyilvános vitára bocsátását és a szerző számára a kandidátusi fokozat odaítélését.”

Válaszában Szinyei Merse Anna először is összefoglalta a kandidátusi vita előtörténetét, amelyben egyúttal magyarázattal szolgált a korábban benyújtott, négy publikációból összetevődő doktori disszertáció szokatlan műfajához.

„...A Tudományos Minősítő Bizottság most a kandidátusi fokozat megpályázását tette számomra lehetővé, ehhez pedig magam is meglegszem a »Szinyei Merse Pál élete és művészete« című monográfia benyújtásával, aminthogy másik bírálóm, dr. Szabadi Judit is főként e munkámat vizsgálta. Így az itt jelenlévők is az e módon átalakított, szűkített tematikájú téziseket kapták kezükhez.

Dr. Aradi Nóra opponensi véleményében nagyon érdekes, számomra eddig ismeretlen művekkel bővítette az analógiák sorát. Ha alkalmam lesz ezek említésére a most előkészítés alatt álló külföldi plen-air kiállítási katalógusainkban, akkor feltétlen hivatkozni fogok ezekre is. Sajnálom, hogy a szélesebb körképben túl röviden emlékeztem meg Székely Bertalanról, akinek magam is nagy tisztelője vagyok — mehetségemre szolgáljon a nagy terjedelemmel való folytonos hadakozásom. Így csak a legközvetlenebb kapcsolódási pontokat emelhettem ki. Opponensem további, itt nem idézett megállapításai azt tanúsítják, hogy nagyjában és egészében egyetértett célkitűzéseimmel, munkamódszeremmel és eredményeimmel. Munkám elismerése annál is inkább örömmel tölt el, mert olyan szakértőtől származik, aki teljes mélységében ismeri az egész problematikát. [...]

Dr. Szabadi Judit [...] megjegyzéseire hosszabban kell válaszolnom. Kezdjük az elvi megközelítéssel. Cáfolnom kell azt a megállapítást, hogy »a Szinyei-kérdés, illetve a Szinyei életmű a szerző életművévé terebélyesedik.« Művészettörténeti pályámat a modern szobrászat kutatásával kezdtem, e témából is doktoráltam, eleinte nem is publikáltam sem a festészetről, sem a 19. századról, csak az akkori érdeklődési körömmek megfelelő szobrászatról és kerámiáról. Családi elkötelezettségem természetesen vállalom, nem véletlen, hogy a festészetre áttérve éppen dédapám életművével kezdtem behatóan foglalkozni. Ez azonban nem járt elfoglaltsággal, természetesen vettem a távolságtartást témámtól. A rokoni kapcsolat inkább nehezítette, mint könnyítette munkámat. A Szinyei-kutatások mellett mindig is számos egyéb kérdéskör foglalkoztatott. A publikáltakon kívül több félig kész tanulmányom vár időhiány miatt évek óta befejezésre, illetve a kiadóknak átadottak a nyomtatásra.

A nagymonográfiára rátérve, teljesen egyetértek azzal a bírálatával, hogy fejezetcímeim az életművet nem ismerők számára nem adnak fogódzót a művek visszakereséséhez. Legalább évszámokkal, vagy alcímenként megadott fontos képcímekkel valóban segítenem kellett volna a könyv könnyebb használhatóságát. Erre a hiányosságra a kinyomtatás után magam is rájöttem, de akkor már késő volt.

Dr. Szabadi Judit úgy látja, hogy az általam követni kívánt módszer, vagyis »a történeti, társadalmi, ikonográfiai, esztétikai, stíluskritikai, lélektani vizsgálódások együttes alkalmazása« csupán motivációként, illetve »tetszőlegesen változtatott szempontokként érvényesülnek a műben«. Ezzel szemben vizsgálódásom módját mindenkor az illető műalkotás, valamint a tárgyalt periódus szabta meg. Szigorúan alkalmazkodtam tárgyam jellegéhez és amellett, hogy több oldalról igyekeztem körbejárni a kérdést, szó sem lehetett oda nem illő, felelőtlen szempont-váltogatásról. Csak a sokoldalú és rendkívüli pontosságú megközelítés hozhatott a Szinyei-kutatásban új eredményeket, ehhez pedig valóban komplex módon kellett felhasználnom a szóba jöhető módszereket.

Opponensem leginkább azt nehezményezi, hogy könyvem szerkezetét az életmű szigorúan kronologikus megközelítésének rendelttem alá. Kétségtelen, hogy többféleképpen is rendezhettem volna az évek során összegyűjtött adattengert. Magam is próbálkoztam egyéb módszerekkel, azonban látnom kellett, hogy minder egyéb megoldásnál épp azok a momentumok maradnának meggyőző magyarázat nélkül, amelyek a teljes megelőző szakirodalomban is feloldatlanul maradtak — akkor pedig mi értelme az óriási munkának? Egyedül ezzel a — bírálóm által pejoratívan didaktikusnak és lineárisnak, sőt másutt irracionálisnak nevezett — módszerrel derülhettek ki Szinyei mindaddig titokzatosnak tartott megtorpanásainak és előrelendüléseinek indítékai. Másrészt hogyan is értelmezhetnénk a *Hinta* és a *Ruhaszárítás* zsenialitását követő *Nőrabló Faunt* és a *Pogányságot*? Egymástól messzire szakított tárgyalásuk csak az eddigi Szinyei-értelmezések sémájába lenne illeszthető: a kérdőjel megmaradna kérdőjelnek.

Szabadjon idéznem mindehhez könyvem lektora, Bernáth Mária 1986-os lektori jelentéséből azt a passzust, mely igazolja törekvésemet: »Szerző tanulmányában szokatlanul szoros kronológiát követ. Olvasás közben gondolkodtam azon, hogy vajon a kronológia mindenáron — hónapról hónapra való — követése nem jár-e túl



nagy áldozattal... Azt kell hogy mondjam, a Szerző meggyőződte... Első pillanatban bizarrnak tűnő eljárása egy merőben új megközelítési módot eredményezett: végigjárjuk a kép formálódásához és kiteljesedéséhez vezető utat, mindazt a stációt, amelyet a művész járt kényszerűen végig, beleértve életének mindennapjait és szellemének más irányba tett kitérőit. Hiszem, hogy az eredmény gazdagodást jelent» — zárta véleményét e kérdésről a munkámat annak idején oly sokban segítő Bernáth Mária. [...]

Amennyire elfogadta másik opponensem, dr. Aradi Nóra a több lépcsőben és mindig magasabb fokon, illetve új szempontok bevonásával elemzett Majális-konceptió-kifejtésemet, annyira hangsúlyozza ezzel kapcsolatos hiányérzetét dr. Szabadi Judit. Röviden megfogalmazza saját véleményét is a műről — ennek mindegyik rész-eleme bizony utánakereshető a szövegemben. Az általa felsorakoztatott kifogásokat sem találok olyan alapvetőeknek, hogy miattuk meg kellene változtatnom a nagy-monográfiában lefektetett mondanivalómat.

Egy hosszú írásmű részegységei sosem elégíthetik ki az olvasó teljesség-igényét, ezért nyilvánvaló, úgy kell vezetnünk a figyelmét, hogy folytonosan fogva tartsuk érdeklődését. Nagy megnyugvásomra szolgált, amikor szakmán kívüli, illetve számos szakmabeli olvasómtól hallottam azt a véleményt, hogy nem tudták letenni könyvemet és legszívesebben egyvégtében olvasták végig az egészet. Mivel úgy látom, hogy opponensem egyáltalán nem osztja ezt a nézetet, kénytelen vagyok röviden elmondani, milyen kompozíciós elvet követtem abból a célból, hogy a nagy-monográfia ne váljék unalmassá vagy monotonná és hogy mégis minden, általam fontosnak tartott szakmai kérdést tisztázhassak anélkül, hogy elvesznék az elméletbe. Művem ugyanis nem csak tudományos értekezés, hanem a művelt olvasók számára is írt könyv, mely az előbbinél is nehezebb feladatokat ró az íróra.

Írásom belső logikájából következik egy könnyen követhető vezető szál folytonos jelenléte, mely Ariadné folaként segíti az olvasót a számtalan információ közötti

eligazodásban. Ezt a kronologikus szálát kívántam megerősíteni a mindenki által — és természetesen általam is — főműnek tartott *Majális*ra való, újra és újra visszatérő hivatkozással, mely szintén végigvonul egész könyvemen. Egyrészt úgy, hogy a *Majálist* megelőző, majd azt követő műveket a csúcsteljesítménnyel összevetve is értékelem, másrészt úgy, hogy magát a *Majális*-problematikát is több lépcsőben boncolgatom, méghozzá az általam leglogikusabbnak vélt probléma-kapcsolódásokhoz kötve; majd a végső konklúziót az elméleti — immár nem kronologikus — zárófejezetben adom meg. Nem véletlen, hogy a bírálóm által is citált Fülep Lajos-szentenciát sem előbb használok fel, hanem azzal azonosulva, sőt meghaladhatatlannak tartva, kulcsmondatként a végén idézem. Hasonlóan tettem egyébként az első etape végén a Hoffmann Edith-idézettel is, melyet szintén telitalálatként értékelek — és ezzel a legkevésbé sem állok egyedül.

Vallom, hogy a zeneművekből ismert ritmusos komponálásmód, valamint a más-más szempontból gazdagított főtéma visszatérése a mondanivaló megerősítését szolgálja — és ez a módszer a gondosan komponált írásműveknek sem válik kárára. Aminthogy a vezérmotívum — jelen esetben az annyira kárhóztatott kronológia — alkalmazása sem jelenti a mondanivaló elszegényítését.

Sosem állítottam, hogy nem lehet másféleképpen megközelíteni Szinyei Merse Pál ellentmondásokkal terhes és mégis remekműveket is létrehozó munkásságát. Bizonyára születnek majd olyan tanulmányok róla, melyek bírálóm ízlésének is jobban megfelelnek. De hogy íróknak nehéz lesz kikerülniük a könyvben lefektetett nagy mennyiségű és sok szempontból elemzett tényanyagot, abban biztos vagyok. Őszintén remélem, hogy az ilyesfajta munka nehézsége nem riasztja el a fiatalokat attól, hogy újra és újra belekezdjenek a magyar művészettörténet számtalan tisztázatlan kérdésének kibogozásába. Kutatói becsületemre ígérhetem, hogy amíg győzőm erővel, magam is ezt teszem.”

## PETERNÁK MIKLÓS „TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET HATÁRÁN (ÚJ MÉDIUMOK)” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A Tudományos Minősítő Bizottság 1994. január 27-én a Magyar Képzőművészeti Főiskola tanácstermében tartotta meg Peternák Miklós: „Tudomány és művészet határán (Új médiumok)” című kandidátusi értekezésének vitáját.

A disszertáció első opponense, Almási Miklós akadémikus a témaválasztás fontosságát kiemelve elmondta, hogy „a modern műtörténet egyik meghatározó kérdés-csoportja a technikai fejlődéssel jelentkező új kifejező-ábrázolási médiumok elméleti leírása. A filozófiai-teológiai kezdetektől fogva találkozhatunk a kép különféle jelentéseinek elemzésével, de talán a litográfia megjelenése óta jelentett újra meg újra visszatérő kényszerű kihívást az a körülmény, hogy az újonnan belépő technikai ábrázoló eszközök szaporodása révén szinte évtizedenként kelljen újrafogalmazni az ábrázolási eszközök megítélését. A fotográfia, a film, a hangosfilm, a video, majd

a komputer-kép megjelenése visszafelé is átírta a képről kialakított véleményünket. A disszertáció ezt a kérdés-csoportot a képfogalom legújabbkori változásából, a hagyományos kép-leképezés radikális átalakulásából kiindulva közelíti meg: abból a nézőpontból, amit a komputer-kép radikálisan új önmeghatározása hozott magával.

Mégis, a komputer-kép, mint a történeti áttekintés sorvezetője, csupán a tanulmány láthatatlan startvonala. Ebből a pozícióból kiindulva (jóllehet a komputer-kép sajátosságát már nem vizsgálva) tekinti át a kép, árnyék, tükör, nyom stb. képtípusainak mitológiáját, azaz történetileg változó felfogásmódjait. Dolgozata során hatalmas anyagot mozgat a szerző: Plotinosz és Platón, Szent Ágoston és a Veronika-kendő, Leonardo-írások és a festészetről szóló traktátusok, a tükörmetafora ezoterikus dolgozatai és a fotózás első technikus-teoretikusainak



írásai, valamint a modern film- és fotóelméletek elemzése szolgál nála a képfelfogás kultúrtörténeti változásainak bemutatására. Ez a rendkívül gazdag referencianyag a disszertáció egyik leginkább impresszív teljesítménye: ritkán találkozunk kandidátusi vitán ilyen megalapozott filológiai munkával, valamint a kérdéskör ilyen körültekintő dokumentálásával.

A cím — legalábbis számomra — némileg félrevezető: Tudomány és művészet határán — mondja a disszertáció címe, valójában ennél több is, kevesebb is. Több, mert nemcsak a modern értelemben vett tudományosság szerzőit idézi és elemzi, hanem rekonstruálja a képfogalmak mitológiáját és genealógiáját is: pl. hogy a múmiát tekintették a szobrászat őseinek, vagy hogy az árnyék menyinyben hordozója, kifejezője a léleknek, s rajta keresztül az árnykép hogyan »lopta el« az ábrázolt alany »lényegét«. És kevesebb, mert számára a kép genealógiájának filozófiai-esztétikai következményei a fontosak, a képfelfogás állandó változása, és ennek mozgatói, ami megint csak nem tisztán tudományos okokra vezethető vissza.

Ez a megjegyzésem azonban inkább felszínes kötözködés, mert a dolgozat corpora végül is arról szól, amit az alcím ígér: éppen a legújabb médiumok esetében, a video és a komputer-kép világában már csak a tudományos megközelítés segítségével lehet az új médiumok lényegét megközelíteni. Ami egyben filozófiailag is más természetű képstruktúrához vezet: a komputer-kép esetében már nem beszélhetünk leképezett tárgy és az önálló kép kettősségéről, ezt a képtípust már a »gép« és bináris kódjai teremtik. Innen visszatekintve viszont más-képp látszanak a korábbi kép-felfogások is: pontosabban csak innen kapnak mitológikus fénytörést. Végül is meggyőzőtt a dolgozat arról, hogy Peternák valóban újragondolja a műtörténet eszközeit is, vagyis hogy választott tudományágát ezzel az interdiszciplináris módszerrel jelentősen gazdagítja.

A dolgozat módszerét egy körkörös labirintus bejárásához lehetne hasonlítani: ugyanazt a jelenséget több »kapun« keresztül próbálja fel- és átkutatni, újabb és újabb megközelítési utakat talál, olykor látszatra eltávolodik témájától, de mindig vissza is jut eredeti kérdésfeltevéséhez. Az árnyék című fejezetben pl. hosszasan időzik a primitív népcsoportok lélekről szóló ősmítoszainál, ám végül kiderül, hogy az árnyék—lélek, valamint az önállótlan (természeti) és az önálló (művészi, vagy technikai) kép talányos viszonyát kutatja. Miközben persze egy gazdag mitológéma hálóját is fel tudja rajzolni.

A hagyományos képtípusok elemzéséből nekem a tükör-probléma nyomon követése, elágazásainak jelzése tetszett leginkább. Kultúránk egyik legtalányosabb jelensége ez, s Peternák a jól ismert Pál apostoli szövegtől (»tükör által homályosan«) a Narcissus-mítosz feldolgozásain át kíséri. (Ez utóbbinál elidőzve azt a Narcissust elemzi, aki virággá változik, és így lesz a festészet feltalálója.) S végül az önkép, önreflexió, öntudat viszonyánál köt ki — jogosan, hiszen, mint említettem az európai kultúrában az öntudat egyik eltitkolt, »illegális« metaforája éppen a tükör-talány. És végül itt kap szót a kulcsjelenség is, a tükör sajátos — továbbvezető ambivalenciája. A tükör mindig pontatlan — a jobb és bal oldalt felcseréli —, először a video adja vissza az ember önképét e torzítás nélkül. Így mind a torzítás, mind a belőle következő mitológikus-filozófikus következtetések sora is innen válik kritikailag értelmezhetővé. Ennek a fejlődéssornak párhuzamos megfelelője a disszertációban a látás »történetének« nyomozati anyaga. Nem is annyira fiziológiai-

lag, mint inkább a látás—nézés mitológiai-filozófiai megközelítésének feltárása. (A látás, mint vágyakozás, mint a bűn rokonjelensége, a látás, mint reflexió, a gondolat szülője stb.) És természetesen a perspektíva felfedezésének és következményeinek elemzése is itt következik. E fejezetből hadd emeljem ki az anamorfózis (hengertükör, panoráma-kép) sajátosságának pompás elemzését, ami a tükör-tér kitágításához, mágikus szerepének felnagyításához — és modern felhasználhatóságáig vezetett.

A dolgozat a komputer-kép technikai és kép-mitológiai újdonságát csak annyiban használja, hogy a szerző erről a magaslatról nyer radikálisan új áttekintést a kép-mitológiáról. Mégis, vagy éppen ezért, hiányolom, hogy a dolgozat egyszers csak minden átmenet nélkül véget ér, anélkül, hogy ennek az új képalkotási lehetőségnek legalább a filozófiai-esztétikai keret-kérdéseit elénk tárta volna. Amilyen alaposak Peternák kép-típusokat vizsgáló vallás-, mítosz- művészet- és tudománytörténeti elemzései, annyira meghökkentő, hogy a dolgozat szellemi kulcsjelenségét egyszerűen elemzés nélkül hagyja. Ezért hadd javasoljam, hogy amennyiben a szerző a dolgozat kiadására vállalkozik, a befejezésnek ezt az elmaradt analízist pótolja. Részint ezt igényli a dolgozat egésze, részint korábbi utalásaiból látszik, hogy a szerzőnek számos gondolata van e kérdéskörrel kapcsolatban. Semmi sem indokolja ezt a kurta-furcsa befejezést: a kézirat így töredéknek látszik — holott nem az.

A zárófejezet termékeny gondolata, miszerint a »technikai képek« elveszítik mitológikus erejüket, melyekkel a műtörténet nagy korszakainak képtípusai rendelkeztek — olyan trouvaille, ami megint csak megérne egy misét. Hiszen egyfelől valóban az a helyzet, hogy a hagyományos kép-világnak mindig volt valaminő mágikus ereje, míg ugyanez nem mondható el a video-képről. Másfelől azonban a film pl. meg tudta teremteni a maga új mitológiáját (modern mitológiák születtek, Tom Mixtől, Tarzanon és az Űrodüsszeián át a Terminátorig). A régi és új mitológia különbségének elemzése, egyáltalán a mitologizálódás folyamatának vizsgálata — ennek a dolgozatban magában szereplő gondolat-magnak kibontása — szolgálhatna a hiányzó zárófejezet egyik pilléréként.

Végül a disszertáció egészéhez egy módszertant érintő kritikai megjegyzés. Olvasás közben úgy éreztem, hogy a disszertációnak nincs türelme arra, hogy elidőzzék egy-egy problémakörnél, pontosabban az általa bemutatott impresszív anyag által kínált kérdésrétegek alaposabb áttekintésére. Olykor sikerül ez az elidőzés, máskor viszont csak idézeteket kapunk rendkívül tanulságosakat ugyan, de a szerző mintha félreállna és az olvasóra bízna, mit is gondoljon magában. Vagyis a dolgozat — akarva-akaratlanul — túl sok lehetőséget hagy ki. Műtörténeti vizsgálatai pontosak, esztétikai, filozófiai következtetései — melyeket anyaga kínálna — kihasználatlanul maradnak. Mintha attól félné, túllépi a kandidátusi dolgozat terjedelmi határait. (Ezért is van az, hogy gondolatainak jelentős hányada a jegyzetanyagban kapott helyet: ami olykor izgalmasabb olvasmány, mint maga a főszöveg.) Arra biztatnám, hogy ezt az elmélyítő, a dolgok végére járó munkát ne spórolja le a későbbi szöveggondozás esetén. Megérné.

Ezek a kritikai megjegyzéseim nem érintik a dolgozat érdemi hányadát: Peternák a művészettörténet, esztétika, mítosz- és technikatörténet határterületén egy ízig-vérig interdiszciplináris dolgozattal állt elő, tudományos vívmányai jelentősek. Mindezek alapján kérem a tisztelt bíráló bizottságot, javasolja a Tudományos Minősítő Bi-



zottságnak, hogy ítélje oda Peternák Miklósnak a tudományok kandidátusa fokozatot.”

A dolgozat második opponense, Erney Gyula, a bírálat nehézségeit említve, csakis a munka iránti „elfogulatlan nyitottság”-ot tartotta az egyetlen lehetséges megközelítési módnak.

„A szerző az új médiumok elhivatott szakértője, kutatója, propagátora, oktatója, hatalmas szellemi utazásra invitál az időben és a médiumok között. Mint »az új képkorszak« hirdetője, ebben a művében — látszólag — az ellenkezőjéről kíván szólni: a kép—születés—alkotás kezdeteiről, archetípusairól. De lehet-e logikusabb, tisztességes feladatvállalás az »új képkorszak« határán, »az ismeretek átrendeződésének« korszakában, mint magának a képnek, pontosabban a kép-előzményeknek a vizsgálata, ha valóban tisztában kívánunk lenni az új médiumok lehetőségeivel és korlátaival? Úgy gondolom, hogy a kérdésben benne van a válasz, és különösen rokonszenves, ahogyan azt maga a szerző felveti, megvilágítja. (6–8.) Ennek a vizsgálatnak a jelentőségét nem is a szakemberek hosszú sorának említésével, nyilatkozataikkal, megállapításaikkal idézésével lehet a legjobban érzékelni, hanem a mindennapi gyakorlattal és nem is akárhogyan, hanem nálunk. Ahogyan a video — az anyagi lehetőségek függvényében — egyre szélesebben alkalmazott képkalkuláció eszközzé váltak a tudományos, a művészeti és a mindennapi életben, különösen a fiatalok körében. Ahogyan a számítógépes grafikát művelők voltaképpen pillanatok alatt (max. 4–5 évről van szó) kiszorították a hazai piacról az addig hagyományos eszközökkel dolgozó alkalmazott-grafikusokat, filmeseket a műfaj széles területén. S ez nem csak egy szakma átállását jelentette, illetőleg állásnélküliséget teremtett, de felvetette valóban a »kép«, a »képlátás és képkalkuláció« mélyebb vizsgálatának igényét, szükségességét. Az új technikák terjedése jelentősen megnövelte a — látszólag professzionális — képkalkulátorok tömegét. [...] Igen fontos tehát az alapok, az alapkérdések vizsgálata, és éppen most, az induláskor, az új képkorszak kezdetekor. A szerzőt dicséri egyértelműen ennek világos felismerése: fontos témaválasztása, valamint annak komplex szemléletű feldolgozásmódja.

A szerző értelemszerűen jutott el a természeti képek vizsgálatához, »a nem kézzel készült képek« történetéhez: a tükörkép, árnykép és (le)nyomat értelmezéséhez, értékeléséhez, annak alapján, hogy a számítógépes kép közvetlen vonatkozásban áll a természeti törvényekkel. Hatalmas irodalmi munkát végzett, óriási idézet-piramist épített, hogy az új médiumok és a természetes képjelenségek, valamint a hagyományos képfajták közös szellemtörténeti összefüggéseit megmutathassa. Ennek az interdiszciplináris munkának fő érdeme nem az eredeti diszciplináris megállapításokban található. Maga Peternák is elismeri, hogy nem specialistája az egyes tudományágaknak, s azok konszenzuson alapuló felismeréseit, következtetéseit veti, illetve építi össze képelmélet megkonstruálásához. A legnagyobb érdeme az együttálltatási igény: részint, hogy először vállalkozott a három természeti kép együttes vizsgálatára, részint pedig az, hogy az egyes területekről és forrásokból származó eredeti gondolatokból egy interdiszciplináris összefüggérendszerrel hozott létre.

Mindazonáltal e racionális felépítésű, lebilincselő fogalmazású építményrendszer fölött ott lebeg a félretett és megválaszolatlanul hagyott nagy kérdés: hogy lesz ebből igazán »kép«? Hol és hogyan történt/történik a vizuális gondolkodás fejlődéstörténetében a »képpé« vá-

lás? Hiszen egy bot árnyékából, egy lópata sárban maradt lenyomatából, avagy a víztükör csalóka fényeiből a gondolkodó elme csinál végül képet »a kor szemén«, az emlékképeken stb. át, e nélkül csak árnyék, lenyomat, tükröződés marad; tudományosan értékelhető és nem művészi értékkel bíró jel, előkép inkább, mint kép(más), »amely az emberi akarat, vagy még nagyobb erők által befolyásolt lélek-állapotok (ihlet) szülötte« — írja maga is. (135.)

A szerző dolgozata a »természetesnek nevezhető képfarmaktól — voltaképpen átugorva a közbelső lépcsőfokokat — a technológiai ... legújabb képfajtákig« (135.) ível ontológiai megfontolás alapján. Bár ehhez logikailag joga van, értem vállalkozását, mégis féltő, hogy az ennyire sterilen kezelt vizsgálat nem vezet-e — az emberrel »komplikált« történelemben — félrevezető eredményekre, következtetésekre. Erre utal utolsó mondata is: »A kép mítosza — írja — feltehetőleg az emberi történet legutolsó mitikus mozzanata, kultusza az utolsó kultikus szakasz, a történelem végén megjelenő záróakkord, a kép és világ keveredéseként jellemezhető örök jelen korszakának nyitánya« (138.).

Ezt az optimizmust, amelyet több helyütt is megfogalmaz, ugyanis nem osztom. A magam részéről problematikusabbnak, összetettebbnek, nem ilyen egyirányúnak látom a jövőt. Erre emlékezetemben az általa is közölt André Kertész szép önarcképe (1927) és az általam ugyancsak becsült Nam-June Paik hasonló műve (1970) is példa. Századunk tapasztalatai alapján szkeptikusabban látom a fejlődést: új lehetőségeivel új nehézségeket teremt magának az ember; magasabb szintre hágva egyre több kérdőjelet ismer fel maga körül. Természetesen nem kétlem, hogy a képről való tudásunk — e fejlődés révén — sokat változott az utóbbi időben, s hogy nagyobb siker reményében kezdjük keresni szabályszerűségeit, mint korábban.

A szerző a technikai médiumok valóban lenyűgöző jellemzőit a kezdetek kontrasztpontjai előtt ihletett alkotóként mutatja be. Sokszor úgy beszél az új műszaki lehetőségekről, a csodálatos távlatról, ahogy Botticelli festette meg gyönyörű nőalakjait, akikben a Tavaszt; az élet, az újrakezdés, a fiatalság, selymes-fényes szelek szépségét érezzük — messze többet az érzéki-konkrét, szép figuráknál.

Gondolati építményének tartópilléreit plasztikusan, sokoldalúan rajzolja meg az önálló fejezetekben. Néha mégis túlzottan túlbujáznak gondolatainak sora és színporkázó gondolati játékká válik csak például a víztükörről írott — egyébként nagyon szép — elmélkedése. (102–105.) Hiszen mindez végül is a kép utáni képben izgalmat, s a művészeti alkotásban igen különböző eredményekhez-értelmezésekhez vezethet alkalmazásánál, használati-eszmei funkciójánál fogva. És a lényeg éppen ez, legalább az értelmezésre való rávilágítás nélkül nagyon sok jó indíttatása hiányérzetet hagy bennem.

Néha túl is fut a tolla — egyébként nem függetlenül a logikájától —, így amikor azt írja, hogy »a képváltással ugyan a kép vált felfoghatóvá, ám a megjelenő új-kép, vagy meta-kép a világ, a tágabban vett megismerés felé nyit kaput, amelynek persze (!) az ember is része«. (138.) Szeretném remélni, hogy ez nem teljesen így valósul meg, ahogyan a kép mítoszáról idézett jövendölés sem, ettől még persze becsülöm munkáját.

Úgy érzem, sokszor némi félreértésre, legalábbis túlzottan az szó szerinti értelmezésre adtak lehetőséget a szakterület nagyjainak megállapításai is. Ilyennek talá-



lom a Moholy-Nagytól (205.) vagy a Paiktól (164. jegyzet) származó idézetet, hiszen mindketten kiváló művészként joggal lehettek elfoglaltak, csak éppen megállapításaik ezért nem perdöntőek egy tudományos vizsgálatban.

Végül mindenképpen fel kell hívnom a szerző figyelmét két vitatható eljárásra. Amennyire nagyrértékűnek, fogalmazásával egyenértékűnek érzem élvezetes jegyzetanyagát — önmagában, a dolgozat mellett, még inkább után, nemcsak formailag, de tartalmilag is túldimenzionálnak tartom. A főszöveg fogalmazásában racionális szerző barokkosan terjedős a jegyzeteiben. Ismerve egyéb, e munkához előzményül szolgáló más műveit is (pl. Új képkorszak határán, 1989, ahol is nyomasztó, 6:4 a főszöveg és a jegyzet aránya), ennek feltételül a mérséklését — rövidítését — kell ajánlanom. Lényűgűző hivatkozási apparátusából csupán néhány külföldi és — főleg — hazai szerző (pl. Lukács és Németh) akárcsak vitázva való megemlítését viszont hiányolom.

A jegyzetekhez hasonló a képanyaggal is. A gazdag, érdekes összefüggéseket mutató válogatás túl nyitott maradt; a szerző túl sokat bíz a véletlenre. Sokkal inkább egy művész eljárása ez, semmint egy tudományos kutatóé. Véleményem szerint ugyanis e munkában a jelöltnek kellett volna bizonyítania elsősorban következtetési helyességét — mégpedig egyértelműen — és nem az opponensnek.

Égészében véve Peternák Miklós egy olyan monográfiát tett le, amely építőköve lehet a kiépülő képelméletnek. Több megállapítását másképpen, más hangsúllyal fogalmaznám meg a magam részéről, egész teljesítménye viszont mindenképpen elismerésre méltó. Munkája a kép előtörténetének egy olyan lehetséges olvasata, amelynek tanulságai fontosak a mának. Joggal nevezhető gondolatébresztő, vitára és továbbgondolásra serkentő alkotásnak. Minden bizonnyal maga is folytatja e téren kutatásait, témája továbbépítését. Ebben megerősítője lehet eddigi eredményeinek soron levő elismerése. Magam részéről ugyanis a munkát nemcsak tudományos vitára bocsáthatónak tartom, de javasolom is szerzőjének a kandidátusi fokozat megadását.”

Válaszában Peternák Miklós megköszönte opponenseinek új szempontokat nyújtó, tárgyszerű kritikáit, és ezen új szempontok végiggondolásával válaszolt több felvetett problémára.

„Almási Miklós a régi és új mitológia különbségének elemzésére, illetve a mitologizálódás folyamatának vizsgálatára hívja föl a figyelmet, s ez valóban olyan mozzanat, mely nem csak a jelenlegi zárófejezet részletesebb kifejtésére, hanem a képtörténet e szempontból való, általam vett újragondolására ösztönözhet. Ez azon folyamat mintájára történhet, melyet könyvében (Anti-esztétika, 165. lap) a befogadói, megértésre törekvő magatartás vonatkozásában ír le az illegitim tudásról, »amely mint egy sugárnyaláb, a legitim tudás által leírtak előtt jár, és így előkészíti a művekbe foglaltak fogadókésztségét.« Ahogy a »mű ... legitimálja ezt az elfojtott, háttértudatba száműzött tapasztalatrendszerét« (uo.), a tudomány változása — mely egyébként gyakorta mítosznak ítéli a korábban legitim tudást — is képes mobilizálni új felismerésekhez az »illegitim« tapasztalatokat, sőt néha még radikálisabb eszközökhöz folyamodik. Épp a médiaelmélet, mint viszonylag új tudományterület vonatkozásában ide illő példa BILWET/ADILKNO — magyarul talán: ITUKI, vagyis az illegális TUDás Kifejlesztéséért alapítvány — A

világ a médiumok után — Egy képmentes társadalomért című, kereszt alakban tipografizálva publikált írása a Mediamaticból (3.2., 1988. december, illetve németül: AGENTUR BILWET: Medien Archiv, Bollmann, 1993. Bensheim u. Düsseldorf), mely a médiát az ezredvég, illetve a 21. század múzeumi művészeteként írja le — tényként, de nem épp pozitív fejleményként.

Éz a példa egyúttal átvázat a másik opponensi véleményben olvasható megállapításhoz, ahol Ernyey Gyula a jövővel kapcsolatos szkepszisének ad hangot, tekintve hogy az új lehetőségek új nehézségeket is teremtenek, s általában véve a helyzet korántsem ad annyi optimizmusra okot, mint ami dolgozatomból esetlegesen kiolvasható. Számomra új szempontot jelent az a kérdéslehetőség, hogy miképp múltfüggő itt a jövő? A legújabb technika, a computerszimulációs modell segítségével szerezhető új tapasztalatok nyomán pótolhatók-e a képről való tudásunk hiányai? Pontosabban: megtalálhatjuk-e azt az igen lényeges, de »elveszett«, elfelejtett tényt vagy — feltehetőleg a kép veszélyeivel vagy tilalmával kapcsolatos — történetet, amely magyarázatul szolgálhat arra, mi az oka a képteremtés és fogyasztás, a képek ily mértékű, s a múlt század közepétől hatványozódó elszabadulásának.

Az opponensi vélemények utalnak a dolgozat formai felépítésében felfedezhető szokatlan vagy vitatható eljárásokra is, így most röviden ezek indoklására térek rá.

A választott tárgyalási módszer — melyet Almási Miklós joggal egy körkörös labirintushoz hasonlít — magában hordozza a nem lineáris szöveggé való alakítás lehetőségét: a CD-ROM azután már az olvasót nem kényszeríti egyirányú haladásra — bár arra is van mód —, ugyanakkor megkíméli a fárasztó és bosszantó lapozgatástól, melyet a jegyzetanyag gyakran megkíván.

Éz talán önmagában magyarázza a »jegyzetanyag« (néhány esetben kiegészítő adatok, források stb., gyakrabban tanulmányvázak, utalás-szinten tartott témakörök asszociáció-vázatai) jellegét és arányait, bár valódi indoklasként inkább a szövegben is említett — valameleyt kétségkívül gyűjtemény-szerű — szándékomra utalok. Arra vállalkoztam ugyanis — s ezt segítené elképzeléseim szerint a tömörségre törekvő formaválasztás valamint a szokatlan, felborult »főszöveg—jegyzet« hierarchia —, hogy módot adjak a dolgozat tárgykörébe tartozó problémák és kérdések szinopszisára, együttlítására (szerzők és esetleges olvasók), tehát a szerkezeti váz legalább érintőlegesen elérjen a kifejtetlen, de jelzésszinten kihagyhatatlan területekig.

Természetesen egy esetleges publikáció bizonyos fokú átdolgozást is jelentene, mely a szöveg és jegyzet arányát az előbbi javára változtatja azért is, mert valóban kevesebbet kell az olvasóra bízni, ha nem szűk, szakmai közönségről van szó, s azért is, hogy minél kevesebb kihagyott »helyzet« maradjon felismerhető a szövegben. (Hatványozottan vonatkozik mindez a képanyagra, mely töredéke annak, ami számomra — s talán más számára is — inspirációs bázisul szolgált-szolgálhat, azonban itt csak mutatóvány, s a mint a szöveghez csatolt megjegyzésből kitűnik, e formában nem tekintendő a dolgozat szerves részének.)

Végül az opponensek két kikerülhetetlen, lényeges észrevételéről.

A fő kérdés megválaszolatlan: »Hol és hogyan történt/történik... a képpé válás« — írja Ernyey Gyula, s ha ezt nem is lehet cáfolni, megvizsgálhatjuk, lehet-e erre válaszolni, illetve a kérdést máshogy feltenni; Almási



Miklós pedig azt veti fel, hogy a komputer-képet, »a dolgozat szellemi kulcsjelenségét egyszerűen elemzés nélkül hagyja« a szerző.

Úgy vélem, valójában a jelen, elkészült munkát kiegészítő, azt »megelőző«, illetve »követő«, hasonló terjedelmű kötetek igénye merül itt fel, s ennek — mint folytatásra biztató jelenek — személy szerint örülök, de arra ígéretet nem tudok tenni, hogy rövidesen el is készülnék ezekkel a munkákkal.

E jövőbeni két kötet — a történelmi tudat linearitásra rendeződő szokásait alapul véve nevezhetném előzménynek és következménynek is — témája lenne időrendben a hang (beszéd) és szó (írás) »közötti«, valamint szemantikailag a szó »mögött« és a beszédben rejlő kép, másfelől pedig a képen túli kép jellegzetességei (az összes »kép« száma, a kép mint a fogalomhoz hasonlítható ember/világ interface, az önreflexió tükörfelülete), vagyis a képzelet működésének kétirányú közlekedése, a fogalom és a képzés irányába vezető újpárhuzamosság.

Időrendben az első kötet az élő és holt nyelvek tanúságát vetné össze a tárgyi és szellemi hagyomány adataival, összehasonlítva, milyen módon jelentek meg és használtattak a kép, a látás fogalomkörébe tartozó szavak az ismert nyelvekben. E virtuális bábeli kaland, metszet vagy térkép tanulságai feltehetőleg nem csak a képépülés történetét, de az elfelejtett kulcs-mítoszt is előhívhatnák. Valódi kontextusa lehetne ezen értekezésnek a — történetileg éppúgy mint földrajzilag érte — különböző kultúrák képfelfogása és képi tradícióinak összehasonlítása.

Áttérve a második problémára: valóban jogos hiányérzetet kelthet, hogy a komputerkép részletes elemzése a dolgozatban elmarad. Az végül is nem jó magyarázat, hogy e szöveggel részben párhuzamosan, részben lezárását megelőzően készítettem két hosszabb dolgozatot a komputer(kép)ről, hiszen vannak ismert és talán nem megvetendő technikák egyes — más kontextusban született — eredmények, következtetések, szövegek átmentésére az újírás fárasztó és unalmas eljárásán kívül is. Valójában terjedelmi, vagy ha úgy tetszik kompozíciós-konceptuális (konceptuális) okai vannak e vitatható döntésnek: a komputer megjelenésével előállt új helyzet elemzése legalább a szóban forgó írással megegyező teret venne (vett volna/vesz majd) igénybe, ha ide kívánám kapcsolni. Ennek azonban (akkor még) nem volt itt

az ideje: igen gyorsan változó jelenségről lévén szó, az elemzésre, értelmezésre módot adó művek jórészt mostanában készültek, s a legfontosabb szakirodalmi hivatkozások (ez a tudományos értekezés műfajának elengedhetetlen velejárója) alapjául szolgáló munkák ugyancsak napjainkban készülnek el, válnak hozzáférhetővé, s minősítik egyúttal némileg tudománytörténeti értékű archaizmusnak mindazt, amit a nyolcvanas évek utolsó harmadáig történt (1987/88 előtt virtuális valóságról, interaktív, multimédia művekről, CD-kről, hypertextről — hogy tovább ne soroljam — keveset lehet hallani). De a komputer-kép részletes elemzése leginkább azért hiányzik, mert ezen dolgozat keretében lehetőség — és szó — szerint megpróbáltam a kép-határon innen maradni, míg a komputer már ezen túl található. (S itt nem állom meg, hogy ne tegyem hozzá: az írásnál nekem sokkal jobban hiányzott a komputer mint munkaeszköz, s nem mint téma.)

A harmadik — tehát jelen, elkészült dolgozatot követő — kötet így a kép utáni korszakról szólhatna, kifejtve részletesen, hogy már az analóg elektronikus képrögzítéssel eljutottunk e »képhatárig«, a digitális elektronikus (tisztán információ állagú) »kép« pedig ezen át is lépett: épp ezért viszont mint közeg (»médiüm«) alkalmasnak tűnik a képről szóló új típusú diskurzusra. Módszer-, szemlélet-, fogalomkészlet-, sőt stratégia-váltásra is szükség van, ha a tudományosság szokásos keretei és feladatai szerint hatékonyan kívánunk szólni erről.

Példa erre Vilém Flusser munkássága: a lineáris-nem lineáris korszakok bevezetése mint új tagolás (Kriese der Linearitat), s az experimentalizmus művészeti, valamint a szabadság filozófiai kategóriáinak egymásra vonatkoztatása mint új fogalomkészlet (A fotográfia filozófiája).

Egyébként a komputer önmagában is (mint eszköz) nyilvánvaló alakítója a tudományosság kereteinek, mint-hogy a hozzáférhető információ arányában és jellegében minőségi változáson megy át, ezáltal az elérhetőség és a kezelhetőség szempontjából szinte minden korábbi pozitívista törekvést science fictionná minősíthet át.

A nem-linearitás megjelenése a humán jellegű tudományokban új feladatot is jelent, mivel az ok-okozat, cél, eredet, következmény, eredmény kategóriáiról felismerhető, óhatatlanul lineáris alapokon nyugvó diskurzus mellé az állapotyszerű, szintetikus, világyszerű rálátást jelentő demonstráció léphet.



A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat igazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Zöld Ferenc igazgató  
Budapest, 1994. — Nyomdai táskaszám: 23138

Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós  
Műszaki szerkesztő: Sándor István

Megjelent: 15 (A/5) ív terjedelemben  
HU ISSN 0027 — 5247



# CONTENTS

## ESSAYS

SCHÜTZ, KARL:	Renovation and rearrangement of the gallery of the Kunsthistorisches Museum in Vienna .....	211
MOJZER, MIKLÓS:	Reconstruction and enlargement of the Museum of Fine Arts in Budapest. ....	217

## RESEARCH

RITOÓK-SZALAY, ÁGNES:	Gravestone of Bálint Bakócz, the Provost of Titel and Buda at the Hungarian National Museum .....	231
ZENTAI, LORÁND:	About two Cremonese drawings of the Museum of Fine Arts in Budapest. ....	225
NOSZLOPY, GEORGE T.:	Via salutis et glorificationis. Note on Rembrandt's "The three Crosses", Longinus and the Gonzaga .....	241
MOJZER, ANNA:	17th century ivory sculptures of Goa at the Museum of Applied Arts in Budapest .....	247
ZLINSZKY-STERNEGG, MÁRIA:	Masters and masterpieces. To the history of furniture craft at Debrecen. ....	257

## NOTICES

ÁCS, PÁL:	The idea of Bartók-medal by Béni Ferenczy. Memories of the art collector László Pethe (1907–1982) of Béni Ferenczy .....	263
SZ. SZEGŐ, JUDIT:	Some data about life and death of István Farkas painter and publisher. ....	268

## IN MEMORIAM

<i>Wehli, Tünde:</i> Tamás Bogyay (1909–1994) .....	275
<i>Török, Gyöngyi:</i> „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte”. In memoriam Otto Pächt, Otto Demus, Gertraut Schikola, Günther Heinz .....	282

## REVIEWS

<i>Kerny, Terézia:</i> Literature of the St. Ladislav-anniversary published in 1993 .....	297
<i>Cenner-Wilhelmb, Gizella:</i> Johanna Kolbe: Tobias Kärbling und Henriette Kärbling-Pacher. Leben und Werk einer Pester Malerfamilie im Vormärz und Biedermeier. <i>Studia Hungarica</i> . Schriften des Ungarischen Instituts München. 40. München 1992. 179 pages, 6 colour plates and 27 black & white photos. ....	302
<i>Basics, Beatrix:</i> Hungarians between East and West — National Myths and Symbols. Exhibition of the Museum of Ethnography, 1994 .....	304
<i>Perehazy, Károly:</i> Budapest Lexikon (Budapest Encyclopaedia) I–II volumes. Akadémiai Kiadó (Academic Publisher), Budapest 1993. 755 and 669 pages, 1 map inset. ....	311

## DEBATES

<i>Kovács, Éva:</i> Debate over her doctoral thesis “Herman Rousseau goldsmith master (c.1360 – after 1423) and the luxury mechanism of the Valois courts” .....	315
<i>Bajza-Szinyei Merse, Anna:</i> Debate over her book as candidate's thesis “Pál Szinyei Merse (1845–1920). His Life and Work” .....	319
<i>Peternák, Miklós:</i> Debate over his candidate's thesis “On the contact line of Science and Art (New Media)” .....	325

---

*On the cover:* Detail of the Ionic Hall with the paintings of the permanent exhibition of 19th century art. Budapest, Museum of Fine Arts



## TABLE DES MATIÈRES

### ETUDES

SCHÜTZ, KARL:	La reconstruction et le nouvel arrangement de la Galerie des Peintures du Musée des Beaux-Arts de Vienne .....	211
MOJZER, MIKLÓS:	La reconstruction et l'agrandissement du Musée des Beaux-Arts de Budapest. ....	217

### RECHERCHES

RITÓÓK-SZALAY, ÁGNES:	La pierre tombale de Bálint Bakócz, prélat de Titel et de Buda au Musée National Hongrois .....	231
ZENTAI, LORÁND:	Sur deux dessins crémonais du musée des Beaux-Arts de Budapest. ....	235
NOSZLOPY, GEORGE T.:	Via salutis et glorificationis. Note on Rembrandt's "The three Crosses", Longinus and the Gonzaga (Notes sur les „Trois Croix” de Rembrandt, sur Longinus et les Gonzaga) .....	241
MOJZER, ANNA:	Sculptures en ivoire de Goa du 17 <sup>e</sup> siècle au Musée des Arts Décoratifs de Budapest .....	247
ZLINSZKY-STERNEGG, MÁRIA:	Maîtres et chefs-d'oeuvre. Données sur l'histoire de l'ébenisterie de Debrecen. ....	257

### DOCUMENTATION

ÁCS, PÁL:	L'idée de la médaille de Béla Bartók par Béni Ferenczy. Les souvenirs du collectionneur László Pethe (1907–1982) de Béni Ferenczy .....	263
SZ. SZEGŐ, JUDIT:	Données sur la vie et mort du peintre et éditeur, István Farkas .....	268

### IN MEMORIAM

<i>Wehli, Tünde:</i> Tamás Bogyay (1909–1994) .....	275
<i>Török, Gyöngyi:</i> „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte”. In memoriam Otto Pächt, Otto Demus, Gertraud Schikola, Günther Heinz .....	282

### REVUE

<i>Kerny, Terézia:</i> La littérature commémorant Saint Ladislas, parue en 1993 .....	297
<i>Cenner-Wilhelmb, Gizella:</i> Johanna Kolbe: Tobias Kärbling und Henriette Kärbling-Pacher. Leben und Werk einer Pester Malerfamilie im Vormärz und Biedermeier. Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München. 40. München 1992. 179 pages, 6 planches en couleur, 27 en noir et blanc .....	302
<i>Basics, Beatrix:</i> Hongrois entre l'Est et l'Ouest — Mythes et symboles nationaux. Exposition du Musée d'Ethnographie de Budapest, 1994 .....	304
<i>Pereháy, Károly:</i> Le Dictionnaire de Budapest (Budapest Lexikon). Vols I–II. Édition de l'Académie, Budapest 1993. 755 et 669 pages, 1 carte en hors-texte. ....	311

### DISCUSSION

<i>Kovács, Éva:</i> „Le maître-orfèvre Herman Rousseau (vers 1360–après 1423) et le mécanisme de luxe des cours Valois” — discussion sur les thèses de doctorat .....	315
<i>Bajza-Szinyei Merse, Anna:</i> „La vie et l'art de Pál Szinyei Merse” — discussion sur son livre, comme thèses de candidat .....	319
<i>Peternák, Miklós:</i> „À la limite de la science et de l'art. (Nouveaux média)” — discussion sur les thèses de candidat .....	325







